

P. O. Angl.

369 kn

P. o. angl.

(Shakespeare)

369 kn

Churchill

Richard III. bis Shakespeare.

(The True Tragedy of Richard III.)

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

VON DER PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

GENEHMIGT

UND

NEBST DEN BEIGEFÜGTEN THESEN

ÖFFENTLICH ZU VERTEIDIGEN

am 16. Juni 1897

von

George Bosworth Churchill

aus Worcester, Mass., U. S. A.

OPPONENTEN:

- Hr. Siegmund Keller, Dr. jur.
- Frederick W. Fink, Cand. phil.
- Max Meyerfeld, Cand. phil.
-

BERLIN.

BUCHDRUCKEREI VON GUSTAV SCHADE (OTTO FRANCKE).

LINIENSTRASSE 158.

Die vollständige Arbeit wird demnächst als Buch
im Druck erscheinen.



ELLEN STANLEY WHITTIER

IN MEMORIAM

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

LIBRARY

The True Tragedy of Richard III.

The Stationers' Register — Titelblatt — Ausgaben.

Die Aufmerksamkeit scheint zuerst auf dieses Stück gelenkt worden zu sein, als Steevens in seinen Anmerkungen zu Shakespeares Richard III. folgende Eintragung in das Stationers' Register, 19. Juni 1594, für Thomas Creede, anführte: „An enterlude intituled the tragedie of Richard the Third, wherein is shown the deathe of Edward the Fourthe, with the smotheringe of the two princes in the Tower, with the lamentable ende of Shore's wife, and the contention of the two houses of Lancaster and Yorke.“

Dass das erwähnte Stück existierte, blieb dem grossen Publikum unbekannt, bis Boswell in seiner Ausgabe von Malones Shakespeare, 1821, einen grossen Teil desselben abdruckte von einem Exemplar, dem der Anfang fehlte.

Collier in seiner Shakespeare-Ausgabe, 1844, 5, 342 u. folg., kommentierte des längeren über das Stück; er schrieb von einem vollständigen, im Besitz des Herzogs von Devonshire befindlichen Exemplar das folgende Titelblatt ab und machte auf die Übereinstimmung desselben mit der Eintragung im Stationers' Register aufmerksam: „The True Tragedie of Richard the Third: Wherein is showne the death of Edward the fourth, with the smothering of the two yoong Princes in the Tower: With a lamentable ende of Shores wife, an example for all wicked women. And lastly the coniunction and ioyning of the two noble Houses, Lancaster and Yorke. As it was playd by the Queenes Maiesties Players. London Printed by Thomas Creede, and are to be sold by William Barley, at his shop in Newgate Market, near Christ Church doore. 1594. 4^o.“

Im Jahre 1844 wurde das Schauspiel von Barron Field für die alte Shakespeare-Gesellschaft herausgegeben.

Die True Tragedy wurde mit Fields Einleitung neu gedruckt von Hazlitt in Teil II Band I seiner Ausgabe der Shakespeare's Library, 1875. Alle Bezugnahmen in der vorliegenden Studie gehen auf diese Ausgabe zurück.

Geschichtliche Stellung, Natur und Stil des Stückes.

In der Entwicklung des englischen historischen Dramas beansprucht die Stellung der T.T.*) kaum weniger Interesse als die des Richardus Tertius von Legge. Wir können nicht länger mit Collier der Meinung sein, dass wir in ihr „vielleicht das älteste gedruckte Exemplar“ eines englischen Geschichtsdramas vor uns haben, noch mit Fleays anfänglicher Meinung übereinstimmen, dass es „the first chronicle history in its full sense“ war. Weiterhin wird gezeigt werden, dass zweifellos mehrere andere vorangegangen waren, die drei Teile von Heinrich VI. mit inbegriffen. Aber wie Legges Stück ein Mischtypus ist, der Form und dem Inhalt nach die Wiedergabe einer Geschichtschronik im Kunstgewande eines Seneca'schen Schauspiels, so ist auch die T.T. ein Mischtypus, nur völlig neu durch ihre Vereinigung des englischen Geschichtsdramas mit der Rachetragödie.

Als Geschichtsdrama ist die T.T. zweifellos die erste, in der das Interesse auf eine im Mittelpunkt stehende, alles beherrschende Gestalt konzentriert wird; sie ist aber nicht die erste, die von der losen, ungeordneten Methode der Geschichtsdramenschreiberei abgeht, welche die Ereignisse einer Periode in historischer Reihenfolge vor uns ausbreitet, jedoch ohne den Versuch der Einheit; denn in Edward II. von Marlowe waren diese Schauspiele schon bis auf eine Stufe vorgeschritten, wo die historischen Ereignisse nicht rein um ihrer selbst willen aufgezählt

*) Der Kürze wegen steht in der nachfolgenden Abhandlung stets T.T. für True Tragedy.

werden, sondern verknüpft sind durch ihre Beziehungen zu einer Mittelfigur, und wo das Geschichtsschauspiel in hohem Grade Charakterstudie wird. Aber die Gestalt Edwards, obgleich im Mittelpunkt, ist nicht dominierend, und Nebenfiguren wie Isabella und Mortimer ziehen einen guten Teil des Interesses auf sich. Der Richard der T.T. aber ist nicht nur im Mittelpunkt, sondern auch dominierend, zieht nicht nur das Hauptinteresse auf sich, sondern absorbiert in der That das ganze. Das Stück ist nicht die Geschichte einer Regierung; es ist einzig die Geschichte eines Charakters. Dies war das Ergebnis zweier Einflüsse. Die Erzählung der Chronik, die historische Quelle des Stückes, bot manche Anregung zu solcher Behandlung. Richard, wie er darin erscheint, ist immer die Mittelfigur, und sein persönlicher Lebenslauf, äusserlich sowohl wie innerlich, ist das Hauptthema des Werkes. Dies allein aber konnte nicht genügen, um ein Charakterstück wie die T.T. hervorzubringen. Das Resultat eines getreuen Nacharbeitens der Moreschen Geschichte ohne Wägen und Wählen zeigt sich in dem Leggeschen Stück. Da ist Richards Geschichte in der Weise der Chronikgeschichten behandelt, und in der Fülle der ausführlich erzählten Ereignisse geht der Einfluss und die dominierende Stellung des Hauptcharakters grösstenteils verloren. Die T.T. dagegen zeigt eine solche Auswahl der Szenen, eine solche Unterordnung der Einzelheiten, dass die Gestalt Richards beständig vor unserm wirklichen oder geistigen Auge steht. Alles — ausgenommen die Nebengeschichte von Shores Weib — dient dem Zwecke, diesen einen Charakter zu zeichnen.

Diese Behandlung konnte nur einer Auffassung Richards entspringen, die zu dem Wunsche führte, nicht die Geschichte seiner Thaten und seines Schicksals, sondern die Geschichte seines inneren Lebens zum Hauptinteresse des Stückes zu machen, und zu dieser Auffassung gab Mores Werk nicht die alleinige Anregung. Seit dem Erscheinen von Tamburlaine und Faustus war Marlowe der Meister der Bühne und der Lehrer aller Bühnen-

schriftsteller geworden. Der Erfolg dieser Stücke war allein dem Genie zuzuschreiben, mit welchem er die ganze Aufmerksamkeit und das Interesse auf eine Figur zu sammeln verstand, deren gigantische Charakterstärke oder deren furchtbarer Seelenkampf der alleinige Angelpunkt des Stückes waren. Eine Nachahmung des Tamburlaine war für den Verfasser der T.T. um so natürlicher, als der Richard der Geschichte in vielen Zügen Tamburlaine glich, und weil Marlowes Stück, obgleich grösstentheils aus der Phantasie geschöpft, doch auch ein Geschichtsschauspiel war. Eine Nachahmung des Faustus war um so natürlicher, als More und Vergil den Kampf in Richards Seele beschreiben. Was nun die Wirkung dieser Nachahmung des Tamburlaine und des Faustus auf die Gestalt Richards war, wird an andrer Stelle gezeigt werden; hier genügt es zu sagen, dass der Einfluss gross genug ist, um zu beweisen, dass die Gestaltung der T.T. zu einer Charakterstudie grösstentheils ihm zu verdanken ist. Dass der Verfasser wohlbewandert war in allem, was auf der Bühne populär war, geht aus der Thatsache hervor, dass die T.T. nicht nur ein Geschichtsdrama, sondern auch ein Racheschauspiel ist. Wie viele solcher Stücke und welche ihm vorangegangen sind, ist unmöglich festzustellen, doch muss diese Species schon längere Zeit eingebürgert gewesen sein. Sicher waren *The Misfortunes of Arthur*, *The Spanish Tragedy* und *Locrine* schon vorangegangen, und *The Battle of Alcazar* und *James IV.* müssen, wenn sie nicht auch vorangingen, ungefähr um dieselbe Zeit erschienen sein.

Die Rachetragödie in England leitet ihren Ursprung, wie uns Stücke wie *The Misfortunes of Arthur* zeigen, von denjenigen Stücken Senecas ab, welche die furchtbare Geschichte des Hauses des Pelops zum Gegenstand haben, dem Thyestes und dem Agamemnon. Vom Vater auf den Sohn überträgt sich hier der Geist der Rache; das Verbrechen, welches das Verbrechen straft, wird wieder von der Strafe ereilt. Als aufreizendes Agens in dem grässlichen Lauf der Sünde erscheinen die

Geister der Toten, Tantalus im Thyestes, Thyestes im Agamemnon. Als das Rachemotiv Senecas Eingang gefunden hatte in das Elisabethische Drama, hielt mit ihm auch der ganze Theater-Apparat des Seneca seinen Einzug: Geistererscheinungen sind untrennbar vom Rache-schauspiel. Und damit zugleich kamen auch die Seneca-ischen Schilderungen der Schmerzen, welche die Opfer zu erdulden hatten: das Rad des Ixion, der Stein des Sisyphus, die Flammen des Tartarus, kurz alle Qualen des klassischen Hades.

Aber trotz der Aufnahme des Rachemotivs und seines Apparates vollzog sich in England an der Rachetragödie eine gewisse Vereinfachung, auch gewann sie an Bestimmtheit. In den Stücken des Seneca erfüllen die Geister der Toten ihre Nachkommen mit Wahnsinn. Von der Furie getrieben, regt Tantalus seine Enkel zum Verbrechen auf; Thyestes sucht nicht an seinem Bruder, sondern an seines Bruders Sohn, Agamemnon, Rache. Im englischen Schauspiel begehrt der Geist regelmässig Rache an dem, welcher das Verbrechen an ihm begangen, und diese Rache folgt dann auch ebenso regelmässig. Die Racheforderung war der englischen, naturgemässen Vorstellung angepasst, dass derjenige, welcher das Verbrechen begeht, auch derjenige ist, welcher die Strafe zu leiden verdient: die Kinder sind unschuldig an ihres Vaters Sünde, womit nicht gesagt sein soll, dass die Bestrafung des Vaters in seinen Kindern gar nicht im englischen Drama vorkommt. Es kommt z. B. vor in einem der ersten, wenn nicht dem ersten selbst: *The Misfortunes of Arthur*, welches am unmittelbarsten unter Senecaischem Einfluss steht, und es kommt vor in Shakespeares *York-Lancaster Tetralogy*, wo die Prinzen für das Verbrechen ihres Vaters leiden. Doch ist hier der Gedanke vorherrschend, dass der Vater in seinen Kindern gestraft wird, und nicht, dass die Kinder an seiner Statt gestraft werden. Im allgemeinen wurde die griechische Lehre von einer Nemesis, die von Geschlecht zu Geschlecht weiter dauert, durch die dem englischen

Charakter entsprechende Lehre von der gerechten Vergeltung an dem wirklich Schuldigen verdrängt.

Eine andere Charakteristik der englischen Rache-schauspiele ist, dass die Geister eine viel wichtigere Rolle zu spielen haben, als in den Stücken des Seneca. Oft erscheinen sie am Ende des Stückes, um über die erreichte Rache zu frohlocken, wie z. B. der Geist des Gorlois in *The Misfortunes of Arthur*. Manchmal folgen sie lauend dem Gange des Stückes, wie der Geist des Corineus in *Locrine*, oder der des Andrea in *The Spanish Tragedy*, der zwischen den Akten Zwiesprache hält mit der Rache, und so als Chor in dieser Tragödie dient. Manchmal gehört der Geist einem schon vor Beginn des Stückes Gemordeten an, manchmal einem während desselben Gemordeten. Manchmal erscheint der Geist dem Schuldigen, öfter noch dem Träger der Rache. Bei allen diesen Verschiedenheiten steht als allgemeine Regel fest, dass der Geist in der englischen Rachetragödie eine weit wichtigere Rolle hat als bei Seneca, und dass sein Erscheinen während des Ganges der Handlung fast immer häufig ist.

Dies sind die hervorstechendsten Merkmale der Rache-tragödie, welche Einfluss auf die T.T. ausgeübt haben. Wie erscheinen sie dort?

Dass das Motiv der Rache in ein der Chronik entnommenes Schauspiel eingeführt wird, braucht nicht zu überraschen. Es war schon in zwei Geschichtsdramen verwendet worden: *The Misfortunes of Arthur* und *Locrine*, deren Fabeln aus der mythischen Geschichte Englands, welche neben der wirklichen in den Chroniken stand, entnommen waren. Von da bis zu einer Anwendung in einem der wirklichen englischen Geschichte entnommenen Schauspiel war nur ein kleiner Schritt. Es scheint jedoch immer ein Gefühl dafür vorhanden gewesen zu sein, dass das Eingreifen der Geister naturgemäss einer Welt angehöre, die in Zeit oder Raum von der augenblicklichen englischen Welt entfernt sein müsse, und dass sie daher am besten in solchen Stücken angewendet

würden, deren Handlung in einer längst verschwundenen, romantischen Zeit oder in einem fremden Lande spielte. Die T.T. und Shakespeares Richard III. sind die einzigen Schauspiele aus der wirklichen englischen Geschichte geblieben, in denen Motive der Rachetragödie verwendet sind. Und diese Motive sind, wie wir sehen werden, einer besonderen Behandlung unterworfen worden, die darauf berechnet war, sie der Natur des Stückes, in dem sie verwendet wurden, mehr anzupassen.

Zu Anfang der T.T. erscheint in hergebrachter Weise der Geist des Clarence, von seinem Bruder Richard ermordet, ehe das Stück beginnt. Er tritt mit dem hergebrachten Vindictaschrei auf, fleht, dass die Rache bald kommen möge, und verlässt die Bühne, um nicht wieder zu erscheinen. Der Grundton des Stückes als Rachetragödie ist somit gleich von vornherein angeschlagen, findet jedoch durchaus keine weitere Verstärkung bis gegen Ende des Stückes, wo er wieder in dem Geistermonolog Richards durchklingt.

Hier aber ist der gewöhnliche Gang der Rachetragödien geändert. Die Geister der Ermordeten, die nach Rache schreien, treten nicht wirklich auf, sondern werden dargestellt als die Geschöpfe von Richards Einbildung, die von einem schuldigen Gewissen beunruhigt wird. Die Geister haben aufgehört, rein äusserliches Bühnenwerkzeug zu sein, das des Zuschauers Sinn für das Schaurige wecken soll; sie sind ein Mittel geworden, die Qualen einer schuldbeladenen Seele zu enthüllen. Und so erlangen die Geister der Ermordeten in der That ihre Rache.

Ob die T.T. das erste Stück gewesen ist, welches diese Verschmelzung des Rachetragödiengeistes mit den Qualen des Gewissens zeigt, kann nicht festgestellt werden; denn eine ähnliche Auffassung tritt uns entgegen in Green und Lodges A Looking Glass for London and England und in Greens James IV., die beide von unbestimmtem Datum sind. Doch sind sie sicher zeitlich nicht weit von der T.T. entfernt. In dem Geistermonolog kommt ein Passus vor, der die gesamte Natur ebenso wie die

Geister der Ermordeten nach Rache schreiend darstellt. Diesen Gedanken finden wir auch in dem älteren Stück *Locrine*. Doch wird er dort von dem Geiste selbst ausgesprochen. Hier haben wir denselben Fortschritt, denn der Schrei der leblosen Natur wird auch in der *TT.* gehört, aber von der durch das Gewissen überreizten Einbildung.

In bezug auf dichterische Form weist die *TT.* einige höchst auffallende Eigentümlichkeiten auf. Sie ist teils in Prosa, teils in Versen geschrieben, die miteinander abwechseln ohne jeden ersichtlichen Grund. Unter den Versen nimmt der alte, schwere Blankvers mit seiner grossen Ähnlichkeit mit dem des alten *King John* den Hauptplatz ein; aber nebenher erscheinen auch Balladenmetrum (wie ebenfalls in *King John*), Septenare mit gereimten und ungereimten Strophen sowie ungereimte Zeilen von jeder nur möglichen Länge. Oft sind sie in phantastischer Art zusammengestellt. So haben wir in einer einzigen Rede (von Rivers, p. 75—76):

4x 3a 4x 3a 5b 4x 3b 5x 3x 5c 5x 3c 4x 3d 4x 3d.

Die grösste Freiheit herrscht bald nach dem Anfang; doch ist durchweg viel Lizenz zu finden.

Wie es uns vorliegt, ist das Stück elend korrumpiert und abscheulich gedruckt. Nicht genug, dass Prosa wie Verse und Verse wie Prosa gedruckt sind, es sind viele Stellen vorhanden, bei denen es überhaupt unmöglich ist, irgend welchen Sinn herauszubekommen. Viele der Verdrehungen finden keine Erklärung in der Unwissenheit des Druckers, und wir müssen annehmen, dass das Exemplar, welches ihm vorgelegen hat, in vieler Hinsicht schon sehr verschieden war von dem Original. Dorset erscheint im ersten Teil immer als „Lord Marcus“, während er später ganz korrekt „Lord Marquesse Dorset“ genannt wird. Catesby erscheint zuerst als „Casbie“, aber nachher immer als „Catesby“ und „Catsby“. Der Sir Richard Hawte der Chronik erscheint immer als „Hapce“ oder „Hapc“, eine nicht zu erklärende Änderung. Szenenüberschriften und Anordnungen sind oft handgreiflich

falsch. Das Stück müsste in der That höchst sorgfältig herausgegeben werden, wie Mr. Fleay empfiehlt; doch kann wohl selbst die grösste Sorgfalt keine vollständige Klarheit in das Durcheinander bringen.

Einige der Unklarheiten, die von Wichtigkeit für die Interpretation des Stückes sind, werden bei der Analyse, [in dem vollständigen Werke] berührt werden; die meisten jedoch sind unwichtig und können daher unberücksichtigt bleiben.

Die geschichtlichen Quellen der True Tragedy.

Wie bei Legges Schauspiel und allen andern Werken, die Richards Geschichte behandeln, so ist auch bei der T.T. Mores Biographie mit den von Hall gemachten Hinzufügungen die letzte Quelle. Eine Untersuchung des Stückes, um zu entscheiden, bei welchen Werken der Verfasser Mores und Halls Geschichte benutzte, zeigt die folgenden als directe Quellen.

1. Die T.T. benutzte Halls Chronik oder die Hardyng continuation. Dies erweist sich aus den folgenden Stellen:

a) p. 66. „And horsmen ayders vnto him [Buckingham], is my Lord Chamberlaine, and my Lord Hastings.“

Hastings war selbst Lord Chamberlain. Der Verfasser — hier und anderwärts höchst nachlässig in der Anwendung seiner Quellen — hat augenscheinlich Hall oder die Hardyng continuation benutzt, in denen es heisst: „Henry duke of Buckyngham, and Willyam lord Hastynges, and lord Chamberlain“ (Hall, Ed. 1809 p. 348).

More (Ed. Lumby p. 14) hat: „Edward Duke of Buckingham, and Richarde Lorde Hastings and chaumberlayn“.

Holinshed (Ed. 1807, 3, p. 366) hat: „William lord Hastings then chamberleine“. Grafton hat: „Richard the Lorde Hastings a noble man, then Lord Chamberleyn.“

b) p. 77. „Buc. Gentlemen on afore keep your roomes, how now Lord Gray doo you iustle in the presence of the King? This is more then needs.“

Die Stelle kommt vor, nachdem Begrüssungen mit dem Könige ausgetauscht sind. Dies stimmt mit der An-

ordnung bei Hall überein, wo es ebenso wie in der Hardyng con. nach der gegenseitigen Begrüssung heisst: „The duke of Buckyngham said aloude, on afore gentlemen, and yomen kepe your roumes, and therewith in y^e kynges presence they picked a quarel to the lord Richard Grey“ (p. 349).

Bei More, und bei Grafton und Holinshed, welche seinem Beispiel folgen, wird der Befehl Buckingham's gegeben, als sich die Gesellschaft dem Könige nähert. „To whome the Duke of Buckingham saide, goe afore, Gentlemenne and yomen, kepe youre rowmes. And thus in a goodly arraye thei came to the kinge, and on their knees in very humble wise salued his grace“ (p. 17).

Dann folgt der Streit.

c) p. 95. „The Kings pleasure is this, that he wil haue no blood shead in the deed doing.“ cf. Hall (p. 378) „that they shoulde be murthered in their beddes, and no bloud shed.“

Die Hardyng con. und Grafton haben diese letztere Stelle, während sie bei More und bei Holinshed fehlt.

Bekräftigend, wenn auch weniger entscheidend sind die folgenden Stellen.

d) p. 52.

„Richard Plantagenet of the House of Yorke,

* * * * *

Had as the chronicles make manifest,

In the two and twentieth yeare of Henry the sixth

By act of Parliament intailed to him

The Crowne and titles to that dignitie.“

Hall und die Hardyng con. an der entsprechenden Stelle geben für das Parlament ein Datum, welches natürlich nicht das „two and twentieth“ sondern das dreissigste Jahr ist. (Dies ist wiederum ein Irrtum; denn in Wirklichkeit war es das neununddreissigste Jahr, wie es bei Hall p. 249 korrekt angegeben ist). Diese Stelle war zweifellos die Ursache, um derentwillen die TT. hier ein Datum gesetzt hat, obgleich die gewöhnliche, nachlässige Behandlung der Quellen zu bemerken ist. Zweiundzwanzig

ist eine Lieblingszahl des Verfassers, die er auch an anderer Stelle ungenau braucht. Sie war vielleicht von den zweiundzwanzig Jahren der Regierung Eduards hergenommen, die auf der nächsten Seite (p. 53) erwähnt werden.

e) p. 64. „Enters Page and PERCIUALL“, mit der darauffolgenden Scene, in welcher Percivall Buckinghams Botschaft an Richard überbringt.

Die Botschaft wird an dieser Stelle von Hall und der Hardyng con. angeführt; bei More und Holinshed finden wir die Stelle am Anfang des Berichtes über Buckinghams Verschwörung, trotzdem sie sich auf jene Zeit bezieht. Grafton hat die Botschaft gar nicht, obgleich er sie erwähnt und den Namen des Boten angiebt. Der Name des Boten kommt vor als Persivall bei Hall und in einer Ausgabe der Hardyng con.; bei More, einer andern Ausgabe der Hardyng con., Grafton und Holinshed ist der Name Persall; doch steht bei Holinshed am Rande: „Percival saith Ed. Hall“. So können diese Stelle und der Name vielleicht von Holinshed entnommen sein, obgleich diese Annahme weniger natürlich ist.

f) pp. 67—68. „The Duke of Buckingham is vp in the Marches of Wales with a band of men.“ Dies folgt unmittelbar auf die Scene mit Percival. Bei Hall (p. 347), kommt vor: „The duke sente backe the messenger with greate thankes and diuerse priuey instruccions by mouthe, whiche Persiuall did somuche by his trauaill that he came to the duke of Buckyngham his master into the marches of Wales, and eftsones with newe instruccions met with the duke of Gloucester at Notyngham“.

Ebenso hat es auch die Hardyng con. und More. „The messenger sent back with thanks, and some secret instruccion of the protectors mind, yet met him again with farther message from the duke his master, within few dayes after at Nottingham“ (More p. 86).

So stammt aller Wahrscheinlichkeit nach „Marches of Wales“ von Hall oder aus der Hardyng con., obgleich es nicht unmöglich wäre, dass es eine Hinzufügung vom Verfasser des Stückes ist.

g) p. 69. „Sir Hapce“, pp. 76—77 „Sir Richard Hapce“, im Gefolge des jungen Prinzen und von Gloster gefangen genommen, ist der Sir Richard Hawte, der bei Hall und in der Hardyng con. erwähnt ist. Er wird auch bei Grafton erwähnt, doch nicht an dieser Stelle, sondern erst weiterhin, wo die Hinrichtung beschrieben ist. More und Holinshed erwähnen Hawte gar nicht. So ist sein Vorkommen, wenn auch möglicherweise auf Grafton, so doch wahrscheinlicherwise auf Hall oder die Hardyng con. zurückzuführen.

2. Ausser Hall oder der Hardyng con. ist noch eine andere Geschichtsquelle verwendet worden.

a) p. 82. Der Kardinal-Erzbischof von York fordert den Herzog von York von seiner Mutter. Hall und die Hardyng con. haben den Erzbischof von Canterbury, More, Grafton und Holinshed haben den Erzbischof von York.

b) pp. 127—128. Der Epilog auf den Tod Heinrichs VIII. kann weder auf Hall noch auf die Hardyng con. zurückgeführt werden, da beide mit Heinrichs Tod schliessen.

3. Wenn Hall nicht benutzt wurde, so wurde Holinshed benutzt.

Am Schluss von Eduards Rede auf dem Totenbett haben wir, p. 57:

„For I am so sleepe, that I must now make an ende,
And here before you all, I commit my soul to almighty God,
My sauour, and sweet redeemer, my bodie to the earth,
My Scepter and Crowne to the yoong Prince my sonne.“

Dies ist fast Wort für Wort aus der ersten Rede Eduards auf dem Totenbett entnommen, die von Hall geschrieben und allein von Holinshed kopiert ist.

4. p. 68. „The Earl of Westmorland and Northumberland, are secretly fled.“

Ich weise anderwärts [im vollständigen Werke] darauf hin, dass diese Stelle aus Holinshed entnommen sein kann. Sie bietet den einzigen direkten Beweis für die Benutzung von Holinshed, doch ist sie selbstverständlich nicht entscheidend.

Dies ist alles, was in bezug auf die für das Stück verwendeten Chronikquellen absolut bewiesen werden kann. Der Versuch einer näheren Begrenzung wird es mit der Frage der Wahrscheinlichkeiten zu thun haben.

Eine Entscheidung zwischen Hall und der Hardyng con. wird unterstützt durch die folgende Überlegung. Für alles, was in dem Stück auf den Chroniken basiert, — mit Ausnahme von 2a) und b) und 4 — giebt Hall eine Grundlage. Nicht so die Hardyng con., die nichts zu sagen weiss von dem Waffenstillstand mit den Schotten, von der Heirat von Richards Nichte, (TT. p. 108), von der Ausrufung des Grafen von Lincoln als Erben (p. 92), von der Beleidigung von Arnold Butler (p. 112), von der Weigerung Lord Stanleys zu Richard zu kommen, von dem aufgeschobenen Morde und der sicheren Rückkehr George Stanleys (pp. 119, 126). Darnach zu urteilen, ist es doch höchst wahrscheinlich, dass Hall benutzt worden ist, und diese Wahrscheinlichkeit wird noch verstärkt durch die Thatsache, dass Halls Chronik ausserordentlich beliebt war und beständig von allen Dramaturgen der Zeit benutzt wurde; dagegen war die Hardyng con. in der öffentlichen Gunst nicht nur durch Hall, sondern auch durch Grafton und Holinshed verdrängt, welche alle viel mehr Material enthielten.

Was die Entscheidung zwischen More, Grafton und Holinshed anbetrifft, so scheint wenig Grund für die Annahme vorhanden zu sein, dass More benutzt wurde. In allen bekannten Fällen wurde seine Geschichte nur indirekt durch eine der Chroniken gebraucht. Auch giebt sie keine Anhaltspunkte für irgend eine der oben unter 1 angeführten Stellen und endet mit dem Anfang von Buckingham's Verschwörung. Da die Chroniken ohne Zweifel benutzt worden sind, so ist es unwahrscheinlich, dass dem Verfasser daran gelegen haben sollte, Mores weniger vollständiges Werk ebenfalls zu Rate zu ziehen. — Zwischen Grafton und Holinshed ist eine Entscheidung schwieriger. Grafton giebt für verschiedene der unter 1 erwähnten Stellen keine Aufklärung und hat keine An-

gabe für die Dauer des Waffenstillstandes zwischen den Schotten und den Engländern, der bei Hall und Holinshed auf drei Jahre angegeben und von der T.T. (p. 91) in sechs verwandelt ist. Holinshed andererseits bietet gar nichts in bezug auf die Stellen unter 1. Die Westmoreland-Stelle jedoch scheint auf die Verwendung von Holinshed hinzudeuten, und für den Epilog aus dem Anfang von Elisabeths Regierung kommt Holinshed allein in Betracht, wenn angenommen wird, dass dafür, wie es in dem übrigen Teil des Epilogs klar zu Tage tritt, der Bericht einer Chronik die Basis ist. Mit Sicherheit kann dies jedoch nicht nachgewiesen werden. Zwar verrät der Verfasser auf jeder Seite, dass sein Studium der Quellen ausserordentlich ungenau und flüchtig war, wodurch die Ansicht wieder an Wahrscheinlichkeit gewinnt, dass er den wohlbekannten und beliebten Holinshed eher benutzt hat, als den weniger gut bekannten und älteren Grafton, dessen Verwendung für Erzeugnisse der Elisabethischen Volksbühne überhaupt nicht nachgewiesen ist, wie ich glaube. Dasselbe Argument ist ein noch stärkerer Grund für die Annahme, dass die Hardyng con. und Mores Biographie in der Ausgabe von Rastell nicht gebraucht wurden, eben wegen des Vorzugs von Hall. Bei einem Dramatiker wie Legge könnte eine solche Annahme nicht stattfinden.

Wir können also mit begründeter Sicherheit den Schluss ziehen, dass der Verfasser der T.T. Hall benutzt hat, und es als höchst wahrscheinlich ansehen, dass er eher Holinshed als Grafton verwendete.

5. Die T.T. bediente sich des Mirror for Magistrates für die Episode von Shores Weib. Dies ist ersichtlich aus
a) der ganzen Auffassung der Bestrafung von Shores Weib. Der öffentlichen Busse wird nur gerade Erwähnung gethan, und diese beschränkt sich auf die Worte: „Goe from me to the Bishop of London, and see that she receiue her open penance (p. 88).“

Dies ist absolut alles. Es folgen nun in demselben Satze die betreffenden Befehle: „Let her be turned out

of prison, but as bare as a wretch that worthily hath deserued that plague.“

Ihr Erscheinen von hier ab beschränkt sich auf ihr erfolgloses Bitten bei denjenigen, welchen sie sonst beigestanden hat, während ihr vorhergehendes Auftreten gewissermassen eine Vorbereitung hierauf war; denn sie erhält da von denen, welchen sie früher geholfen hat, das Versprechen der Hülfe im Falle des Unglücks, aber diese halten es in der späteren Scene nicht. Dies stimmt ganz und gar mit der „Legende“ im *Mirror for Magistrates* überein, wo, wie hier, ihre Armut dadurch hervorgerufen wird, dass Richard sie ihres Besitzes beraubt, und wo sie, wie hier, trostlos und hungrig auf den Strassen bei denen bettelt, welche früher ihre Güte genossen haben. Dies ist der Darstellung von More und Hall ganz entgegengesetzt: in deren Werken hat Jane Shores Betteln nichts mit der Konfiskation ihrer Güter durch Richard zu thun, gehört vielmehr erst ihrem späteren Leben an. Hier wird auch gar nicht erzählt, dass sie auf den Strassen bettelte, und ihr Betteln wird überhaupt nur oberflächlich erwähnt, während ihre Busse in der Procession des längeren beschrieben wird. Cf. die Analyse der „Legende“ (im vollständigen Werke) und die Anmerkungen über die Beziehungen zu ihrem Ursprung.

b) Shores Weib tritt (p. 58) in dem Stück zuerst mit einer Anrufung an das Schicksal auf. So auch in dem Gedicht, in welches sie ihre eigene Geschichte hineinbringt mit einer langatmigen Rede gegen das Schicksal, die sie durch fünf Stanzas fortführt. Der Gedanke ist an beiden Stellen derselbe: das Schicksal schmeichelt, um plötzlich zu täuschen, erhebt nur hoch, um tief zu stürzen.

c) In dem Stücke (p. 60) wird dem Weibe Shores, nachdem sie die Nachricht von Edwards Tod erhalten hat, zunächst erzählt, dass Gloucester zum Protector erhoben ist. Hierauf ruft sie aus:

„Ah me, then comes my ruine and decaie,
For he could neuer abide me to the death,
No he alwaies hated me whom his brother loued so well“.

Es ist in keiner Chronik oder historischen Quelle der Nachweis vorhanden, dass Richard Shores Weib besonders gehasst habe. Sie erfuhr keine Beachtung von ihm, bis sie das geeignete Mittel wurde, um Hastings Tod herbeizuführen; ihre Verurteilung war, wie es bei More dargestellt wird, das Resultat einer vorgeblichen Sittenstrenge von Richards Seite, und die Konfiskation ihrer Güter die Folge seiner Habsucht und nicht seines Zornes. Beides, die Verurteilung und die Konfiskation, ging hervor aus der durch den Anschlag gegen Hastings geschaffenen Lage der Dinge, zweifellos aber auch aus dem Wunsche, ein gehässiges Licht auf den toten Edward zu werfen. Die Stelle hat ihren Ursprung in den folgenden Zeilen der „Legende“ aus dem *Mirror for Magistrates*:

„His (Edward's) body was no sooner put in chest,
But well was hee that could procure my fall,
His brother was myne enmye most of all,
Protectour then, whose vice did still abound.“

Die letzte Zeile braucht nicht notwendig zu bedeuten und — wie der weitere Gang des Gedichtes zeigt, welches sofort zu Richards Anschuldigung übergeht, dass Shores Weib ihn zu vergiften versucht hätte — bedeutet wahrscheinlich auch nicht, dass Richard sofort nach Edwards Tod Protector wurde. Aber es kann leicht so verstanden werden; und dass der Verfasser der T.T. es so verstanden hat und daraus Richards Ernennung durch den König ableitete, scheint sich aus den Zeilen zu ergeben, die den drei oben angeführten vorangehen:

„Shor. But say, Lodwicke, who hath the King made Protector,
During the innormitie [minority] of the yoong Prince.
Lod. He has made his brother Duke of Gloster Protector.
Shor. Ah me, then comes my ruine,“ etc.

Die Verbindung der Verkündigung von Richards Protectorschafft mit dem, was darauf folgt, macht es mehr als wahrscheinlich, dass dies ebenfalls derselben Stelle im *Mirror for Magistrates* entnommen ist. Dass es nicht aus den Chroniken stammt, zeige ich an anderer Stelle.

d) Gewisse Wortähnlichkeiten deuten auf denselben Ursprung.

1. Cf. (p. 90)

„For tho he was King, yet Shore's wife swayd the sword“.
mit den Worten des Gedichtes:

„I gouernd him that ruled all this land:

I bare the sword, though he did weare the crowne.“

Hier ist die Ähnlichkeit ein absoluter Beweis für die Nachahmung; bei More steht nichts derartiges.

2. (p. 88) „But my friends should haue preferd discipline before affection, for they know of my folly, yea my owne husband“ etc.

Dies scheint zu bedeuten, dass ihre Freunde sie lieber hätten zurückhalten sollen, anstatt aus Liebe zu ihr sie ihren eignen Weg gehen zu lassen; aber darüber kann kein Zweifel existieren, dass die Zeilen Anklänge aus dem *Mirror for Magistrates* sind:

„But cleare from blame my frends cannot be founde,

Before my time my youth they did abuse:

In mariage a prentise was I bound.“

Die Stelle bei Hall (More) giebt keinen Anhalt für die Ähnlichkeit. „This women was borne in London, well frended, honestly brought vp, and very well maryed, sauynge somewhat to sone, her husbände an honest and a yong citezen, godly and of good substaunce, but foras-muche as they were coupled or she were well rype, she not very feruently loued for whom she neuer longed“ (Hall p. 363).

3. (p. 60) „Now shall Shore's wife be a mirrour and looking glasse to all her enemies.“

Cf. mit den Worten aus den Schlusszeilen des Gedichtes:

„A Mirour make by my great overthro,“

und dem ganzen Zweck des *Mirror for Magistrates*. Die Absicht des Stückes, wie ersichtlich ist aus dem Titel, war dieselbe wie die des *Mirror for Magistrates*: aus Shores Weib „an example for all wicked women“ zu machen.

e) (p. 90) „I will shun her company and get me to my chamber, and there set down in heroicall verse, the shamefull end of a Kings Concubin.“

Dies scheint ganz klar eine Anspielung auf das Gedicht im *Mirror for Magistrates* zu sein. Weitere Besprechung der Stelle siehe das vollständige Werk.

Der Charakter Richards in der True Tragedy.

Unbehauen und unkünstlerisch wie die TT. im dramatischen Aufbau und im Ausdruck ist, in dem Charakter ihres Helden bringt sie eine Figur, die zugleich stark, entschlossen und interessant ist. Legges Richard, dem Einfluss Senecaischer Vorbilder unterworfen, ist entschieden schwächer als der Richard Mores und der Chronisten. Die Einflüsse, die seit Legges Schauspiel auf das Volksdrama wirkten, und denen auch die TT. unterworfen war, waren dagegen geeignet, die Gestalt Richards bei ihrem ersten Erscheinen auf der Bühne kräftiger hervortreten zu lassen. Nach Legges Stück hatte das Genie Marlowes einen Tamburlaine geschaffen, und noch lange nachdem Shakespeare der eigentliche Meister der Bühne geworden war, übte die Figur Tamburlaines einen bestimmenden Einfluss auf die Gestaltung des volkstümlichen, dramatischen Helden aus. Von dem Augenblick seines Erscheinens an konnte kein Schauspiel, welches sich auf einen einzelnen Charakter aufbaute, seinen Helden schwach darstellen oder zögernd, weichmütig oder von anderen geleitet. Erbarmungslos und ohne Rücksicht durfte er sein, grausam im Handeln und wild im Ausdruck, aber immer in sich gefestigt und immer „master“.

Im Dr. Faustus hatte Marlowe noch einen anderen ausgeprägten Typus gegeben, einen, welcher kaum weniger Einfluss ausübte als Tamburlaine. Tamburlaine war der Unerschütterliche, von Anfang bis zu Ende Zielbewusste, und sein Drama war das des Konfliktes mit der äusseren Welt und dem Schicksal; das Drama von Faustus war der Konflikt in der eignen Seele, der Konflikt mit dem eignen Gewissen.

Der Richard der T.T. ist eine Verschmelzung dieser beiden Vorbilder. Dass er dies wurde, war nicht nur eine natürliche Folge der Popularität des Tamburlaine und des Faustus, sondern auch die Wirkung des Bildes, welches die Chronik von Richard entwirft, die ja doch die historische Basis für das Stück ist. Wie Tamburlaine verfolgt der Richard der Chronik gewissenlos und entschlossen das ehrgeizige Ziel, König zu sein, und wie Faustus ist er dargestellt als einer, der furchtbare Kämpfe mit seinem Gewissen durchzumachen hat. Legge, der die Tyrannen des Seneca beständig in Erinnerung hatte, fand für das Gewissen keinen Platz in seinem Richard; in dem Faustus-Richard konnte es eine grosse Rolle spielen. Aber es war noch, wie wir gesehen haben, ein dritter Einfluss mächtig bei der T.T., nämlich der der Rachetragödien, und auch hierfür war in der Geschichte Richards Gelegenheit. Als Mörder seines Bruders und seiner Neffen, als Mörder von Hastings und andern Grossen des Reichs gab er in dem Stücke reichlich Anlass für das Erscheinen — in Wirklichkeit oder in der Einbildung — ihrer nach Rache schreienden Geister. Und so war ihm ausser der Angst des verwundeten Gewissens noch eine zweite Strafe zgedacht.

Der Richard der T.T. ist also das Erzeugnis dieser drei Einflüsse, aufgepfropft auf das Material, wie es von More und Vergil geliefert und in den Chroniken wiederholt ist, und ohne Zweifel bedingt durch den Richard in Heinrich VI. oder seinem Original. Was ist nun in summa das Resultat, wie wir es durch das Stück verfolgt haben?

Bei seinem ersten Auftreten zeigt Richard sich beherrscht von einem Gedanken, von einer Leidenschaft; bei ihm wie bei Tamburlaine kommt der Titel eines Königs dem Range eines Gottes nahe. Für einen Mann, von dem diese Idee Besitz ergriffen hat, giebt es nur ein Ziel des Strebens, und von Anfang an geht Richard auf sein Ziel, die Krone, los. Heinrich und Clarence werden aus seinem Weg geschoben wie Klötze, von dem

Joch seines Bruders ist er befreit worden, und von dem letzten noch übrigen Schritt soll ihn auch die Furcht vor Tod und Hölle nicht zurückhalten — wie sie auch Tamburlaine nicht zurückhält. Richard jedoch steht auf dem Standpunkte, sich selbst Gründe für seine Handlungen geben zu wollen. Er ist Plantagenets Sohn und sollte der Erbe seiner Krone sein, wie er der Erbe seines Geistes ist. Er ist der Erringer der Krone, obgleich er sie nicht getragen hat.

Ungleich Tamburlaine erkennt Richard jedoch von Anfang an, dass er in der Macht des Schicksals steht. Er masst sich nicht dünkelfhaft Erfolg und Herrschaft über dasselbe an. Vielleicht erhebt ihn das Glück nur, damit sein Fall um so grösser ist. Hier haben wir für einen Augenblick den Gedanken des Leggeschen Richard; aber nur für einen Augenblick. Im allgemeinen sind dieses Richards Gedanken weit von denen des Leggeschen Richard entfernt. Der letztere strebt nach dem Platz und der Macht eines Königs. Wenn das Schicksal ihn durch den Tod von diesem Platze treibt, so ist er bestraft. Dieser Richard aber kann nicht durch den Tod bestraft werden; denn es ist nicht die Macht des Thrones, nach der er strebt, es ist die Ehre und der Ruhm des Namens eines Königs. Hat er einmal den Königstitel erlangt, so kann ihm selbst der Tod nicht rauben, was er erreicht hat. Wenn nur einmal die Vasallen rufen: „Gott schütze König Richard!“ so ist es genug. Das ist die Charakteristik, welche den Richard der T.T. einerseits von dem Leggeschen und andererseits von dem Shakespearschen unterscheidet.

Die charakteristischen Merkmale, die im Verfolg seines Planes enthüllt werden, sind in voller Übereinstimmung mit dem Gesamtcharakter, wie er am Anfang angedeutet ist. Das Vorgehen dieses Richard ist unentwegt und kraftvoll. Für Heuchelei hat er nichts übrig. Von der Proteus-Natur des Shakespeareschen Richard und der ausgezeichneten Intelligenz, mit der dieser sein Steuer führt, ist hier fast keine Spur zu finden.

Nur eine Scene ist in dem ganzen Stück, wo Richard selbst als Betrüger erscheint, — es ist die mit dem jungen König — und hier besteht der Betrug in einer plumpen Lüge. Dies ist wohl der einzige Rest der Heuchelei, die von More so stark betont wird, und selbst hier zeigt sich die zielbewusste, kraftvolle Natur Richards in seinen Worten an den Prinzen, dem er Treue verspricht, „during the minoritie of your grace, I will vse my authoritie as I see good“. Dieser Richard hat ebenso wenig Kunstgriffe nötig wie Tamburlaine.

Wie seine Natur, so ist auch ihr Ausdruck kraftvoll und wild. Richard kann über Hindernisse rasend werden, aber er kann nicht darüber klagen und jammern. Wo der Shakespearesche Richard die Zunge im Zaum hält und sich kein Wort entschlüpfen lässt, nur durch nervöses, unüberlegtes Handeln seine innere Unruhe verrät, da bricht der Richard der T.T. in wildesten Zorn aus, in Worte, die mit all dem Graus der rohesten Rachetragödie beladen sind. Die Rohheit ist abstossend, oft sinnlos, aber sie ist kraftvoll und stark. Es ist die Ausdrucksweise des grausamen, mitleidslosen Tamburlaine, ohne den Bombast, aber auch ohne alle Poesie Tamburlaines; der Bombast wird durch das Grausige ersetzt.

Wenn in seiner ersten Rede Richard mit sich selbst über die Beweggründe seines Handelns streitet, so zeigt er, dass er nicht frei ist von dem Einfluss des Gewissens. Etwas in ihm verlangt danach befriedigt zu werden, und er strebt, es zu befriedigen. Wenn der Tod keine wirkliche Strafe sein kann, so kann es das Gewissen. Hier zeigt Mores und Vergils Geschichte ihren Haupteinfluss. In dem Masse, wie Richard auf seinem furchtbaren Wege fortschreitet, bekundet das Gewissen seine Macht. Es zerreisst seine Seele mit Qualen der Angst, wie in Mores Geschichte, und wir haben eine bewegliche Schilderung die der Page von seines Herren Angst macht, derselben Quelle entnommen; aber Richards Gewissen treibt ihn weiter, treibt ihn wie Faustus bis zu dem Gedanken der Reue. Er gedenkt sich von der Schuld zu reinigen, Gnade

von dem gerechten Gott zu erflehen. Doch wie bei Faustus ist es nur für einen Augenblick, der alte gebieterische Wille gewinnt wieder die Oberhand, und der Gedanke wird beiseite geschoben.

Es ist bemerkenswert, dass bei diesem Richard das Gewissen seine Macht nicht wie bei Shakespeare nur ausübt, wenn der Schlaf den Willen in Banden hält; schlafend oder wachend hört er seine Stimme. Wenn hier dieses Richards Wille schwächer ist als der des Shakespeareschen Richards, so beweist andererseits die Thatsache, dass er aus dem heftigsten Kampf als Sieger hervorgeht, zu gleicher Zeit seine Kraft.

Bemerkenswert ist ebenfalls die Art, in der sein verwundetes Gewissen auf ihn zurückwirkt. Es zeigt sich nicht wie in Mores Geschichte nur durch schlaflose Nächte an, durch furchtbare Träume und die Angst vor jedem Ankömmling, die ihm die Hand stets auf dem Dolche hält; auch wachend sieht er schreckliche Gesichte, die sein Herz mit Verzweiflung erfüllen. Und diese Schreckbilder sind nicht nur die der Träume, von denen Vergil erzählt — denn aus diesem Traum sind zweifellos die „raging fiends“ entnommen, die Richard im Stygischen Wasser sieht, im Begriff auf ihn loszukommen — nein, er sieht, wie in den Rachetragödien, die Geister derjenigen, welche er ermordet hat, und alle schreien: „Lasst den Tyrannen sterben.“ Seiner verstörten Einbildung scheinen selbst alle Dinge der Natur in diesen Schrei einzustimmen: er ist nicht nur ein Feind der Menschen geworden, er ist der Auswurf der ganzen Welt, selbst der toten und nicht menschlichen.

Es bezeichnet einen grossen Fortschritt vor der alten Rachetragödie, dass die Geister — mit Ausnahme von Clarences Geist am Anfang — nicht wirklich erscheinen, sondern die Producte seines beunruhigten Gemütes sind. So sind sie geeignet, einen Zweck zu erfüllen, den sie in den alten Schauspielen nicht hatten; sie führen den Gedanken auf seinen Ursprung in dem schuldigen, gequälten Gewissen des Verbrechers zurück und zeigen so die

Strafe, die er in jedem Augenblick erduldet. Wir fühlen, wenn Richard auf dem Schlachtfelde stirbt, — im Besitze alles dessen stirbt, wonach er verlangt hat, dem Ruhm und dem Glanze des Königtums und zugleich dem Ruhm eines unerschrockenen Mutes und eines bis zuletzt ungebeugten Willens — dass er dennoch der Strafe nicht entgangen ist. Er hat bezahlt und wird bezahlen für alles, was er gewonnen.

So thut die TT. einen grossen Schritt vorwärts in der dichterischen Behandlung der Figur Richards, wie sie sich in dem Jahrhundert der Chroniken und in dem Leggeschen Stück herausgebildet hatte. Er hat noch nicht das Charakteristikum der teuflischen Schlauheit, des alles meisternden Verstandes, der Herrscher macht, er ist noch nicht der Gegenstand der wahren Kunst geworden. Aber Kraft und Energie und ein alles besiegender Wille sind sein, und mit ihnen der ethische Keim, der allein das Bild rechtfertigt, welches der wahre Künstler gezeichnet, — das Bild Richards von Shakespeare.

Der Einfluss von Legges Richardus Tertius auf die True Tragedy.

Dass der Verfasser der TT. mit Legges Stück bekannt war, ist a priori nicht unwahrscheinlich. Die Autoren der ersten Schauspiele, von der Thronbesteigung Elisabeths an bis auf Shakespeare, waren fast alle studierte Leute. Wenn das mit unserem Autor der Fall war, so muss er wohl Richardus Tertius gekannt haben. Die TT. gehört zu derselben Gruppe wie der alte King John und The Famous Victories of Henry V., welche, wie sie, für die Schauspieler der Königin geschrieben waren; und Kommentatoren sind schnell damit bei der Hand gewesen, mit diesen Stücken die Namen von studierten Leuten, wie Peele, Lodge und selbst Marlowe, in Verbindung zu bringen. In dem Stücke selbst, es ist wahr, fehlen die Beweise einer gründlichen Universitätsbildung; aber das gilt von den anderen Stücken auch. Spuren von einer gewissen Höhe klassischer Be-

lesenheit sind jedoch vorhanden, wie z. B. die lateinische Rede von Clarences Geist, das lateinische Citat, das Richards Geistermonolog vorangeht und die Erwähnung von Ixions Rad, dem Stygischen Gewässer etc., wenn die letzteren auch nicht sehr hoch anzuschlagen sind, da sie Gemeingut der Bühnendichter der Zeit waren. Das Citat:

„Quisquam regno gaudet, ô fallax bonum“,
verdreht durch den Drucker aus:

„Quisquamne regno gaudet? O fallax bonum“. Oed. 6, scheint auf eine Bekanntschaft mit Senecas Stücken hinzudeuten, und ihre Anwendung auf Richard zeigt, dass der Verfasser geneigt war, Richards Geschichte in Senecaischer Art aufzufassen und macht es noch wahrscheinlicher, dass der Autor Legges Stück gelesen haben könnte. Dies alles ist jedoch höchst unzureichend. Irgend etwas, das einem wirklichen Beweis dafür nahe kommt, dass der Verfasser Legges Stück benutzt hat, müsste in dem ganzen Aufbau des Stückes sichtbar werden und in der Anwendung von Situationen, die gerade Legge und nicht der Chronik eigen sind. Auch hier zeigt sich eine beträchtliche Schwierigkeit. Denn Legge, wie schon gezeigt ist, folgte bei dem Aufbau seines Stückes mit fast vollständiger Treue der Chronikgeschichte, und die Abweichungen, die er machte, waren grösstenteils durch Seneca angeregt. Abgesehen von der Geschichte mit Shores Weib und der Einleitung bis zu dem Zusammenreffen Richards und Buckingham mit Rivers, sind die Scenen der T.T. nur die Hauptscenen, in denen ein Übereinstimmen mit Legge auf die gemeinsame Quelle zurückgeführt werden kann. Punkte für nutzbringende Vergleichung giebt es daher wenige. Diese wenigen jedoch — wenn sie auch vielleicht nicht auf der Höhe eines absoluten Beweises für die Benutzung Legges stehen, und obgleich im allgemeinen Abweichungen der T.T. von der Chronikgeschichte dem Einflusse anderer Stücke der Volksbühne zuzuschreiben sind — lassen kaum einen Zweifel darüber, dass der Verfasser mit Richardus Tertius bekannt war und gelegentlichen Gebrauch davon machte.

1. Das schlagendste Beispiel ist die Scene von Richmonds Zusammentreffen mit Stanley. Hier weicht Legge weit von der Chronik ab, die das Zusammentreffen als ein von Freude und Hoffnung erfülltes darstellt. Die Teilnehmer „suddenly were surprised with great joy, comfort, and hope of fortunate success in all their doings“, und nichts ereignet sich während der Zusammenkunft, dies Gefühl zu stören. In Legges Scene dagegen ist Richmond von Ärger, Ungewissheit und Verzweiflung bedrückt. Stanley hat die erhoffte Hülfe verweigert und giebt dafür als Grund die Gefahr für seinen Sohn, George Stanley, an, der in dem Chronikbericht über die Zusammenkunft nicht einmal erwähnt ist. Mit Legges Scene und nicht mit der Chronik stimmt die T.T. völlig überein. Ebenso wie bei Legge setzt Stanley die Lage seines Sohnes auseinander und erklärt auf Richmonds Ansuchen um Hülfe in der Schlacht, dass er sie nicht gewähren könne. Richmond sagt, dass ihn die Nachricht bis ins Mark treffe und dass er an dem Siege verzweifle. In beiden Fällen tröstet Stanley seinen niedergeschlagenen Stiefsohn und verspricht heimliche Hülfe. Cf. (p. 116)

Stan. „Why sonne, see how contrarie you are, for I assure you, the chieftest of his company are liker to flie to thee, then to fight against thee: and for me, thinke me not so simple but that I can at my pleasure flie to thee, or being with them, fight so faintly, that the battell shall be wonne on thy part with small incountring,“ mit Legges (p. 215):

Stanl. „Iram coerce, pectus et nobile doma
palam juvare si nequeo, furtim tamen
subsidia nunquam nostra deerunt tibi.“

In beiden Fällen schliesst die Scene damit, dass Richmond sich selbst gegen seine Verzweiflung Mut einspricht und seine Gedanken der Schlacht zuwendet. Die Übereinstimmung durch die ganze Scene hindurch ist, wenn die grosse Verschiedenheit mit der Chronik in Betracht gezogen wird, eine zu innige, um noch einen Zweifel zu lassen, dass Legges Scene die Basis für die andere ist.

2. In der TT., p. 115, hält Oxford Richmond seine nächtliche Abwesenheit vor:

„Good my Lord haue a care of your self, I like not these night walkes and scouting abroad in the euenings so disguised, for you must not now that you are in the vsurpers dominions, and you are the onely marke he aimes at, and your last nightes absence bred such amazement in our souldiers, that they like men wanting the power to follow Armes, were on a sodaine more liker to flie then to fight.“

Hierfür hat die Chronik nur: „As he was not merye beyng absent from hys compaignie, lykewyse his armie muche marueled and no lesse mourned for hys sodeyne and intempestious absence“ (Hall, p. 413). Keine Erwähnung Oxfords ist vorhanden, keine Vorhaltungen, und der Ausdruck für die Gefühle der Soldaten ist milde im Vergleich mit dem des Stückes. In der entsprechenden Scene bei Legge (p. 215) jedoch finden wir ebenfalls Oxford, Richmond Vorhaltungen machend, und der Ton seiner Worte stimmt viel mehr mit dem der TT. als mit dem der Chronik überein:

Com. Oxon. „Ingens premebat cura sollicitas (comes illustris) animos horror excussit gravis,
dux milites quod absenso deseris,
dum nocte caeca summa montium juga
vincunt, nec ullus iussa privatus facit.
Mox triste pectus moeror invasit gravis:
nunc voce miles frustra compellat ducem.“

3. Unmittelbar vor diesem Auftritt zwischen Oxford und Richmond haben wir eine Scene, in der Soldaten zu Richmond über die Bühne fliehen und von einem Pagen angeredet werden, dem sie ihren Entschluss, Richard zu verlassen, offenbaren. Die Flucht der Soldaten wird in der Chronik erwähnt und gerade vor der nächtlichen Abwesenheit Richmonds und seinem Zusammentreffen mit Lord Stanley. Wenn jedoch die im allgemeinen lose und willkürliche Anordnung der Scenen in der TT. ins Auge gefasst wird, so ist es ein verstärkter Beweis für Legges Einfluss, wenn wir hier dieselbe Anordnung wie im Richardus Tertius finden: die Flucht von Richards

Soldaten, dann Richmonds nächtliche Abwesenheit und Oxfords Rede, dann das Zusammentreffen von Richmond und Stanley.

4. Auf p. 81 der TT. sagt die Königin, während sie die Ankunft des jungen Königs aus Wales erwartet, zu ihrem Sohne und ihrer Tochter:

„A sweet children, when I am at rest my nightly dreames are dreadful. Me thinks as I lie in my bed, I see the league broken which was sworne at the deathe of your kingly father, tis this my children . . . that makes your aged mother to lament as she doth.“

Es scheint nicht unwahrscheinlich, dass die Träume der Königin, die in der Chronik nicht erwähnt werden, durch die Scene bei Legge eingegeben sind, wo die Königin einen Traum hat, der Unglück für ihre beiden Söhne im Tower weissagt. Dies vertraut sie ihrer Dienerin an mit den einleitenden Worten (p. 191):

„Nocturna sic me visa miseram territavit,
Et dira turbant inquietam somnia.“

Der Traum ist Legges Erfindung, ein Duplikat, so zu sagen, von Hastings Traum mit Nachahmung von Seneca. Prophetische Träume, obgleich nicht ungewöhnlich in Elisabethischer Litteratur, sind in wenigen der Stücke zu finden, die möglicherweise Einfluss auf die TT. gehabt haben können. Die meiste Ähnlichkeit finden wir in Soliman und Persida (Haz. Dodsley 5, 360), wo Persida, als ihr verkündet wird, dass ihr Geliebter, Erastus, verurteilt und hingerichtet worden ist, ausruft:

„My nightly dreams foretold me this,
Which, foolish woman! fondly I neglected.“

Hier aber ist die Ähnlichkeit der Worte nicht gross genug, um eine Beziehung anzudeuten, und eine Ähnlichkeit der Situation ist nicht vorhanden. Dasselbe gilt von Selinus, wo Solyma ihrem Gatten einen vorbedeutenden Traum erzählt, und von Arden of Feversham, wo Arden einen Traum hat, der seinen Tod vorhersagt. Es ist viel wahrscheinlicher, dass die Leggesche Scene das Vorbild für die TT. gewesen ist, als eine der eben genannten.

Auch sollte die Scene mit Legges erster Scene verglichen werden, wo ebenso wie hier, die Königin voll brennender Angst für ihren Sohn erscheint, der unterwegs ist von Wales. Von einer solchen Angst der Königin, also selbstverständlich auch von irgend einer Scene, in der solche Angst ausgedrückt ist, findet sich in den Chroniken keine Andeutung.

5. In der T T. schickt Richard den Lord Lovell zur Königin in ihr Asyl.

Die Chroniken haben nur: „the messengers beyngemen bothe of wit and grauitie“ (Hall, p. 406). Bei Legge aber schickt Richard ebenfalls Lord Lovell. Hier haben wir eine zweite Übereinstimmung wie in dem Falle mit Oxford.

6. Auf p. 65 der T T. fragt Richard sich im Selbstgespräch:

„Doth Fortune so much fauour my happinesse,
That I no sooner deuise, but she sets abroach?
Or doth she but to trie me, that raising me aloft,
My fall may be the greater.“

Diese Zeilen scheinen fast eine Übersetzung der folgenden, ebenfalls von Richard im Selbstgespräch gesagten Worte in Legges Schauspiel (p. 203).

„Quid me potens fortuna fallaci nimis,
blandita vultu, gravius ut ruerem, edita
de rupe tollis!“

Diese Zeilen der T T. können vielleicht eben so gut eine Entlehnung aus der Octavia sein (377—380), die Legge nachahmte. Ist dies der Fall, so würden sie wenigstens für die Bekanntschaft des Autors mit Seneca Zeugnis ablegen und folglich auch für seine Universitätsbildung, die für seine Bekanntschaft mit Richardus Tertius nötig ist.

7. Die Thatsache, dass Richmond bei seinem Erscheinen in England eine Rede hält, kann auch dem Einfluss des Leggeschen Stückes zugeschrieben werden.

Dies sind alle Stellen, bei denen es angebracht erscheint, Einfluss von Legge anzunehmen. Sind es auch nur

wenige, so scheint doch ihr Charakter die früher aufgestellte Behauptung zu rechtfertigen, dass, wenn sie auch nicht einen absolut ausreichenden Beweis dafür hergeben, sie doch wenig Zweifel übrig lassen, dass Legges Stück gelegentlich bei der Abfassung der T.T. benutzt wurde.

Marlowes Einfluss auf die True Tragedy.

Dass Shakespeares Richard III. unter dem machtvollen Einfluss Marlowes seine Gestalt erhielt, ist schon lange erkannt worden. Wie jedes von Marlowes Stücken auf einen Charakter aufgebaut ist, der eine einzige Leidenschaft verkörpert, deren Entwicklung den Inhalt des Stückes ausmacht, so ist auch Shakespeares Stück auf den Charakter des einen Richard aufgebaut: er ist in gleicher Weise von einer grossen Leidenschaft durchdrungen, deren Entwicklungsgeschichte zugleich die Geschichte seines Lebenslaufes ist. Richard hat dieselbe gigantische Kraft des Wollens, dieselbe Titanenenergie und Macht, welche Marlowes Tamburlaine auszeichnen. Und dieses alles gilt auch von dem Richard der T.T. Die Gestalt entbehrt aller Kunst Shakespeares; aber gerade diese Thatsache lässt die elementare Gewalt, durch die er getrieben wird, noch auffallender hervortreten, und die Rücksichtslosigkeit des Ausdruckes macht die Ähnlichkeit mit Marlowes Tamburlaine noch deutlicher. Da ist dieselbe Ungebundenheit, derselbe wilde, ungezügelter Ausdruck eines entschlossenen Willens ohne die feine Schlaueit von Shakespeares Richard, und vor allem ist da dasselbe, ihm vorschwebende Ziel. Shakespeares Richard ist erfüllt von einem Durst nach Macht, weil er die Fähigkeit zu herrschen in sich fühlt; es ist thatsächlich die Macht selbst, nach der er verlangt. Der Richard der T.T. dürstet, wie Tamburlaine, nicht so sehr nach Macht, als nach dem Ruhm und dem Namen der Macht. Der Königstitel ist es, der ihn lockt; der Weltruf ist es, den Gloster fordert. Diese gigantische, elementare Kraft des Charakters, dieser unmittelbare, unverblünte Ausdruck des Willens, dieser Durst nach Namen und Ruhm

sind nicht Eigenschaften des Moreschen Richard, und noch augenfälliger fehlen sie in dem Bilde Richards, das Legge von ihm entwarf nach Mores und Senecas Muster. Durch Marlowe wurden sie erst Eigenschaften eines dramatischen Helden.

Um vollständig zu erkennen, wie die T.T. auf dem Marlowe-Vorbilde beruht, ist es nötig, das ganze Stück gegenwärtig zu haben und Richards Rolle von Anfang bis zu Ende zu verfolgen. Ich muss mich hier auf die Betrachtung einiger Stellen beschränken, aus denen der Zusammenhang mit Tamburlaine und auch mit Faustus am deutlichsten hervorgeht. Zu diesen füge ich bestimmte Stellen hinzu, bei denen eine anderweitige Nachahmung möglich ist.

1. Bei Richards erstem Erscheinen (p. 63) hält er ein längeres Selbstgespräch, in dem sein Ziel und der Geist, welcher ihn beseelt, offenbart werden. Da lesen wir:

„Principalitie brooks no equalitie,
Much less superioritie,
And the title of a King, is next vnder the degree of a God.“

Weiterhin in der Scene mit Percival (p. 66) finden wir:

„I climbe Perciuall, I regard more the glorie then the gaine,
for the very name of a King redouble[s] a mans life with fame,
when death hath done his worst.“

Der Einfluss von Tamburlaine ist augenfällig, besonders von Akt II, Scene 5:

„Tamb. Is it not passing brave to be a king,
And ride in triumph through Persepolis?“
Tech. O, my lord, it is sweet and full of pomp.
Usum. To be a king is half to be a god.
Ther. A god is not so glorious as a king:
I think the pleasure they enjoy in heaven,
Cannot compare with kingly joys in earth.“

In Tamburlaine zuerst findet der Vergleich eines Königs mit einem Gott Eingang in die englische dramatische Litteratur.

2. Bei Richards erstem Erscheinen nach der Krönung und dem Morde der Prinzen (p. 101) wird er überein-

stimmend mit der Chronik als niedergedrückt von seinem schuldigen Gewissen dargestellt.

„My fearefull shadow that still followes me,
Hath summond me before the seuere judge,
My conscience witnesse of the blood I spilt,
Accuseth me as guiltie of the fact,
The fact a damned judgement craues,
Whereas impartiall iustice hath condemned.“

Soweit Übereinstimmung mit More. Aber während Mores Bericht mit der Erwähnung von Richards Angst und Ruhelosigkeit endet, geht die T.T. weiter; sie stellt Richard dar, wie ihm der Gedanke der Reue und der Gnadenanrufung Gottes kommt, wie dann aber der alte Geist wieder in ihm lebendig wird, und er sich abwendet.

„Meethinkes the Crowne which I before did weare,
Inchast with Pearle and costly Diamonds,
It [is] turned now into a fatall wreathe,
Of fiery flames, and euer burning starres,
And raging fiends hath past ther vgly shapes,
In Stygian lakes, adrest to tend on me,
If it be thus, what wilt thou do in this extremitie?
Nay what canst thou do to purge thee of thy guilt?
Euen repent, craue mercie for thy damned fact,
Appeale for mercy to thy righteous God,
Ha repent, not I, craue mercy they that list.
My God, is none of mine.“

So tritt auch dieses selbe Gefühl in der verzweifelten Unterredung zwischen Richard, Lovell und Catesby (p. 120) hervor.

„King. — A Catesbie, thou lookest like a dog, and thou Louell too, but you will runne away with them that be gone, and the diuel go with you all, God I hope, God, what talke I of God, that haue serued the diuell all this while. No, fortune and courage for mee.“

Hier ist der Einfluss von Marlowes Faustus klar zu erkennen. Mit diesem Stücke erscheint zuerst der Charakter, der, von gigantischem Ehrgeiz erfüllt, sich von Gott abgewendet hat, dann Gewissensbissen anheimfällt, in sich geht und an Reue denkt, um schliesslich zu

seinem früheren Ziel zurückzukehren. In den Stücken, die auf die Marloweschen folgten, kehren dieser Charakter und die Situation oft wieder; vor Marlowe erscheinen sie nie.

Es ist nicht unmöglich, dass die „raging fiends“ in der Stelle der TT. auch aus Faustus entnommen sind, wo Lucifer, Beelzebub und Mephistopheles den schwankenden Faust bedrohen und wo in der Schluss-Szene die Teufel auftreten, um ihn fortzutragen. Aber cf. die Besprechung dieser Stelle in meinem vollständigen Werke.

3. Ein weiterer Beziehungspunkt zwischen den beiden Stücken ist von Professor A. Brandl aufgestellt worden in der Einleitung zu seiner Ausgabe von Schlegel-Tiecks Richard III., und zwar in den Schluss-Szenen aus dem Leben Fausts und Richards. Als Fausts Stunde herannaht, bedeckt sich der Himmel mit jagenden Wolken und Nebeln, worin Faust das Drohen eines erzürnten Gottes erkennt. So sieht in der TT. auch Richard in dem regnerischen Himmel und den dunkelnden Wolken eine Prophezeiung seines Verderbens. Von diesem düstern Himmel am Tage der Schlacht von Bosworth sagen die Chroniken nichts, konstatieren vielmehr das gerade Gegenteil. Cf. p. 76.

4. In der TT. (p. 79) wird der junge König erzürnt dargestellt, darüber dass er seine Vettern Rivers und Gray nicht retten kann, die Gloster und Buckingham gefangen genommen haben.

„King. A Gods, and is it iustice without my consent? Am I a King and beare no authoritie? My louing kindred committed to prison as traytors in my presence, and I stand to giue aime at them. A Edward, would thou laist by thy fathers side or else he had liued till thou hadst bin better able to rule. If my neere kindred be committed to prison, what remains for me, a crowne? A but how? So beset with sorrows, that the care & grief wil kil me ere I shall enioy my kingdome. Well since I cannot commande, I wil intreat.“

In der Chronikerzählung ist nicht die leiseste Andeutung von einem solchen Gedankengange des jungen Königs vorhanden.

Mit dieser Stelle und der ganzen Scene cf. die Scene in Marlowes *Edward the Second* (Ausgabe von Dyce, p. 188), wo Edwards Ritter gegen seinen Willen Gaveston und Kent gefangen nehmen. Edward lehnt sich vergebens dagegen auf.

„K. Edw. Nay, then, lay violent hands upon your king:
Here, Mortimer, sit thou in Edward's throne;
Warwick and Lancaster, wear you my crown.
Was ever king thus over-rul'd as I?
Lan. Learn, then, to rule us better, and the realm.“

Da Edwards Vorhaltungen keinen Erfolg haben, sieht er ein, dass er bitten muss.

„K. Edw. It boots me not to threat; I must speak fair.“

Aber selbst Bitten richten nichts aus; er muss sich fügen.

Diese Stelle ist die wahrscheinlichste Quelle für die entsprechende Stelle der TT.

5. Es ist möglich, dass die Scene (p. 97), in der Tyrell die beiden Mörder unterweist, eine Nachahmung der gleichen Scene in Marlowes *Edward the Second* ist, in der Mortimer dem Mörder Lightborn Anweisungen giebt. Cf. (TT. p. 94)

„Ter. Myles Forest, haue you got those men I spake of, they must be resolute and pittillesse.

For. I warrant you sir, they are such pittillesse villaines, that all London cannot match them for their villainie.“

Die Mörder werden hereingerufen, und Tyrell redet sie an:

„Ter. Come hither sirs, to make a long discourse were but a folly, you seeme to be resolute in this cause that Myles Forest hath deliuered to you, therefore you must cast away pitie, & not so much as thinke upon fauour, for the more stearne that you are, the more shall you please the King.

Will. Zownes sir, nere talke to vs of fauour, 'tis not the first that Iack and I haue gone about.“

Aus *Edward II.* (Dyce, p. 217):

„Y. Mor. Lightborn, come forth! Art thou as resolute as thou wast?

Light. What else, my lord? and far more resolute.

* * * * *

Y. Mor. But at his looks, Lightborn, thou wilt relent.

Light. Relent! Ha, ha! I use much to relent.

Y. Mor. Well do it bravely, and be secret.

Light. You shall not need to give instructions;

'Tis not the first time I have kill'd a man."

Henry VI. und die True Tragedy.

Die allgemein vorherrschende, grösstenteils auf den Resultaten der flüchtigen und unvollkommenen Forschung Colliers beruhende Ansicht über die Entstehungszeit der TT., die sie auf eine Zeit vor 1588 festsetzt, hat dazu geführt, das Stück als unabhängig von andern zu betrachten, und es in keiner Weise mit Henry VI. oder mit Stücken, auf denen dieses basierte, in Verbindung zu bringen; denn es ist unwahrscheinlich, dass diese schon vor 1588 existierten.

Mr. Fleay jedoch, dessen letzte Ansicht dem Stück ein viel späteres Datum zuweist, ist der Meinung, dass es augenscheinlich als Fortsetzung der Serie 1 Henry VI. und der Contention of York and Lancaster bestimmt gewesen sei, da alle drei Stücke der Schauspielertruppe der Königin gehört haben, während The True Tragedy of Richard Duke of York — verschiedenen Ansichten nach entweder das Original oder eine gekürzte Spielkopie von 3 Henry VI. — „a rival continuation of Pembroke's men“ war (Biog. Chron. 2, 315). Augenscheinlich meint Mr. Fleay nicht, dass die TT. eine unmittelbare Fortsetzung der Contention war, sondern dass, nachdem Pembrokes Truppe die TT. of Richard Duke of York herausgebracht hatte, die Truppe der Königin die Geschichte fortsetzte mit The TT. of Richard III., die ja einen ähnlichen Titel trägt. Vergl. Fleays Chron. Hist. of the Stage, p. 406, wo er sagt: „Richard 3, True Tragedy of Evidently a sequel to Richard Duke of York, True Tragedy of.“

Mit dieser Ansicht stimme ich überein. Denn, wenn

man das quälende und scheinbar unlösliche Problem der Beziehung von 1 Henry VI., der Contention und Richard Duke of York zu einander und zu dem vervollständigten Henry VI. bei Seite lässt, so scheint es klar, dass das vorliegende Stück in seinem Entwurf von 3 Henry VI. abhängt. Da wir wissen, dass die Truppe der Königin sowohl 1 Henry VI. und The Contention (2 Henry VI.) als auch die True Tragedy besass, so ist es zunächst als natürlicher vorauszusetzen, dass The True Tragedy aus diesen hervorging, als dass sie ihnen voranging, wenngleich das letztere selbstverständlich möglich ist. Die Wahrscheinlichkeitsbeweise, dass The True Tragedy folgte, werden noch verstärkt durch zwei weitere Überlegungen. Die drei Teile von Henry VI. zeigen alle die Merkmale von jener frühen Gruppe von Geschichtsdramen, deren Hauptzweck es gewesen zu sein scheint, das ganze Material darzustellen, das die Chronik von einer bestimmten Periode bot, ohne irgend welchen ernstesten Versuch, der Sache Einheit oder einen einzigen dramatischen Gesichtspunkt zu geben; und dies ist noch augenscheinlicher der Fall bei The Contention und The True Tragedy of Richard Duke of York, in denen man frühere Stufen von 2 und 3 Henry VI. sehen kann. Ebenso war es bei Legges Stück, bei den alten Schauspielen von King John und Henry V. und in hohem Grade bei Edward II. The True Tragedy of Richard III. erst bezeichnet einen deutlichen Fortschritt auf dieser Bahn. Selbst wenn man die Nebenhandlung mit Shores Weib und das Factum in Anschlag bringt, dass dem Bericht von Richards Regierungszeit in den Chroniken durch den Charakter Richards Einheit gegeben ist, so bleibt in dieser Beziehung doch noch ein deutlicher Spielraum für den Fortschritt in diesem arg zerstückten, bestenfalls unkünstlerischen Drama. Auch ist die Thatsache, dass The True Tragedy in der That da beginnt, wo 3 Henry VI. aufhört, doch wenigstens ein bestätigender, wenn auch kein ausschlaggebender Beweis dafür, dass sie bestimmt war, darauf zu folgen.

Doch wir sind nicht gezwungen, auf diese äusserlichen Möglichkeiten zu bauen; das Stück selbst bietet innere Beweise dafür, dass es auf Henry VI. folgte.

1. Die Einleitung, die auf Mores Einleitung zu seiner Geschichte basiert und ihr im allgemeinen genau folgt, zeigt einige Änderungen, von denen die eine Bezug auf unsere Frage zu haben scheint: Mores Darstellung (wie sie bei Hall p. 342 erscheint), dass Richard Plantagenet, Herzog von York „began not by warre, but by lawe to calenge the crowne of Englande, puttyng his claime in the parliament“ etc.

Hieraus wird in der Einleitung zu dem Stück (p. 52):

„Richard Plantagenet of the House of Yorke,
Claiming the Crowne by warres, not by dissent [descent]
Had as the Chronicles make manifest

* * * * *

By act of Parliament intailed to him
The Crowne.“

Ist es unbegründet, anzunehmen, dass diese Änderung, mit ihrem direkten Widerspruch gegen Mores Darstellung, durch des Verfassers Kenntniss von dem Stück der Queen's Company, welches den Zeitabschnitt vor der Parlamentsentscheidung behandelte, hervorgerufen war? Hier war doch der Herzog von York damit beschäftigt gewesen, seinen Anspruch „by wars“ geltend zu machen, und das Ende des Stückes war die Schlacht und der Sieg Yorks bei St. Albans. Zuviel Wichtigkeit darf hierauf nicht gelegt werden; aber es scheint die erste Andeutung eines Zusammenhanges mit früheren Stücken zu bieten, was der weitere Verlauf des Stückes viel deutlicher noch zeigen wird.

2. Die Einleitung ist eine Einleitung zu den Ereignissen, mit denen das Stück beginnt, aber nicht zu den Motiven, welche diese Ereignisse veranlasst hatten. König Heinrichs und Clarences Ermordung durch Richard wird erwähnt, der Beweggrund dazu aber nicht. Richard wird beschrieben und seine Wahl zum Protector verkündet; seine Gefühle aber und die Motive, welche die Situation

hervorgerufen haben, mit der das Stück eröffnet, und welche alles, was folgt, beherrschen sollen, werden nicht angeführt. Diese erscheinen zuerst in dem Selbstgespräch, mit dem Richard (p. 64) auftritt.

„My father got the Crowne, my brother won the Crowne
And I will wear the Crowne.
Or ile make them hop without their crownes that denies me:
Haue I remoued such logs out of my sight as my brother Clarence
And king Henry the sixt, to suffer a child to shadow me,
Nay more, my nephew to disinherit me,
Yet most of all, to be released from the yoke of my brother
As I terme it, to become subiect to his sonne.“

Nun hatte More bereits die Möglichkeit hervorgehoben, dass Richard, um seinen eignen Ehrgeiz zu fördern, seine Hand dabei im Spiele gehabt hätte, Clarence zum Tode zu verhelfen, und dies — es ist schon gezeigt worden — wurde die anerkannte Ansicht, wie sie auch im *Mirror for Magistrates* und in Legges Stück zu finden ist. Aber weder More noch irgend jemand nach ihm, Chronikschreiber oder Dichter, hat je angenommen, dass die Ermordung Heinrichs durch Richard von seiner Absicht hervorgerufen war, alles aus dem Wege zu räumen, was zwischen ihm und der Krone stand. Dieser Mord wurde von allen Chronisten als die Folge eines Vorsatzes angesehen, jeder Möglichkeit einer weiteren Gefahr durch das Haus Lancaster vorzubeugen, und dies ist auch die Ansicht des *Mirror for Magistrates* — „to stint all furder strife“. In 3 Henry VI. (TT. of R. D. of York) 3:2 wird zum erstenmal der Mord Heinrichs als ein Teil von Richards Versuch, die Krone zu gewinnen, dargestellt. Sein Plan wird hier als so weit zurückliegend angedeutet wie die erste Werbung Edwards um Elisabeth Gray.

„Glo. Would he were wasted, marrow, bones, and all,
That from his loins no hopeful branch may spring,
To cross me from the golden time I look for!
And yet, between my soul's desire and me —
The lustful Edward's title buried —
Is Clarence, Henry, and his son young Edward,

And all th' unlook'd-for issue of their bodies,
To take their rooms, ere I can place myself."

Von diesem Augenblicke an macht er seinen Vorsatz bekannt, mit blutiger Axt seinen Weg durch diese Schwierigkeiten bahnen zu wollen. Prinz Edward wird ermordet, Heinrich folgt, und das Stück schliesst mit dem Versprechen Richards, Clarence „a pitchy day“ zu bereiten. Die Aussage Richards in dem Selbstgespräch der T.T., dass er König Heinrich wie einen Klotz auf seinem Wege beseitigt habe, ist so beschränkt, dass man durch sie die Überzeugung gewinnt, dass Heinrichs Ermordung dem Publikum, welches dieses Stück anhörte, als Resultat von Richards Plänen wohl bekannt sein musste. Wäre dies nicht der Fall gewesen, so würde der Verfasser kaum umhin gekonnt haben, die Sache des längeren zu besprechen, und zwar in der Einleitung, wo jedoch die Ursache für Heinrichs Mord nicht erwähnt wird. Diese Vorbekanntheit muss aus 3 Henry VI. geschöpft worden sein (T.T. of R. D. of York). Clarences Tod auszulassen, der in 3 Henry VI. nicht vorkommt, war für die T.T. leicht möglich; er war schon vorbereitet in 3 Henry VI., und das Auftreten von Clarences Geist beim Beginn der T.T. mit seinem Racheschrei und die Betrachtungen, welche die „Wahrheit“ darüber macht, waren vollständig genügend, um bei der Zuhörerschaft keinen Zweifel zu lassen über die Beziehung seines Todes zu Richards Geschichte.

Es muss bemerkt werden, dass Oechelhäuser eine andere Meinung als die hier gegebene aus Mores Worten gewinnt in bezug auf Richards Zweck bei dem Morde Heinrichs. In diesen wird, nach Oechelhäuser p. 61, „Edward's IV. Auftrag oder Mitwissenschaft an diesem Mord ausdrücklich in Abrede gestellt und derselbe bereits mit Richard's Absichten auf die Krone in Verbindung gebracht.“ Er denkt daher, dass Shakespeare nicht über seine Quelle hinausging.

Die Stelle erfordert sorgfältige Prüfung. Sie lautet (Ausgabe von Lumby, p. 6):

„Freude and foo was muche what indifferent, where

his aduauntage grew, he spared no mans deathe, whose life withstode his purpose. He slew with his owne handes king Henry the sixt, being prisoner in the Tower, as menne constantly saye, and that without commaundement or knoweledge of the king, whiche woulde vndoubtedly, yf he had entended that thinge, haue appointed that boocherly office, to some other then his owne borne brother.“ Hier ist eine deutliche Anspielung, es muss zugegeben werden, dass Heinrichs Tod für einen Plan Richards nötig war. Die Frage ist, welcher Plan? Dass More nicht den Plan meinte, die Krone zu erlangen, geht aus dem folgenden hervor. Nachdem er die Vermutung der „wise men“ angeführt hat, dass Richard Clarence zum Tode verhalf, fährt er fort und sagt: „And they that thus deme, think that he long time in king Edwardes life [das Latein hat: „jam olim vivente adhuc Edwardô“] forethought to be king in case that the king his brother (whose life hee looked that euil dyete shoulde shorten) shoulde happen to decease (as in dede he did) while his children wer yonge. And thei deme, that for thys intente he was gladde of his brothers death.“

Hieraus geht klar genug hervor, dass More, wenn er von Heinrichs Ermordung spricht, nicht die Absicht hatte anzudeuten, dass Richards Plan, die Krone zu erwerben, damals schon gefasst war. In der vorsichtigsten Form wird die Andeutung gemacht, dass einige Leute annahmen, Richard habe seine Hand bei Clarences Tod im Spiele gehabt, und dass sie, da sie dies glaubten, auch der Meinung seien, er habe diesen Plan schon bei Edwards Lebzeiten gehabt. Wenn More der Ansicht gewesen wäre, dass Richard diese Absicht bei Heinrichs Mord hatte, so würde er sie nicht erst bei Clarences Mord vorgebracht haben. Und wenn More bei dieser Angelegenheit so vorsichtig ist — denn er sagt immer wieder, dass in all diesem keine Sicherheit, dass es blosse Annahme sei — wie viel weniger wahrscheinlich ist es, dass er diese Annahme in Verbindung mit Heinrichs Tod aufstellen wollte.

Was Mores wirkliche Ansicht war, zeigt sich in der Behandlung, welche seine Darstellung durch die Chroniken erfuhr, die von ihm abschrieben. Der erste Kopist, der Schreiber der *Hardyng con.*, zeigt, was er verstand, indem er der Stelle eine Anmerkung beifügt, wonach sie folgendermassen lautet: „He slewe in the towre kynge Henry the.vi sayng, „Nowe is there no heyre male of kyng Edward the thyrde, but we of the house of Yorke““ (p. 469). Mit andern Worten: Richards Zweck war, sein Haus sicher zu befestigen, indem er alle andern Kronprätendenten aus dem Wege räumte. Dieselbe Stelle finden wir bei Hall, in dessen Schriften der Prozess, Richard anzuschwärzen, seinen Höhepunkt erreicht, und bei Grafton. Holinshed, der Mores Werke nach der Ausgabe von Rastell kopierte, hat die hinzugefügte Klausel nicht. Es ist hier aber gar kein Widerspruch vorhanden, wie Oechelhäuser anzunehmen scheint, mit dem Zweck, wie er in dem Bericht über Heinrichs Tod dargestellt ist, in dem zehnten Jahre von Edwards Regierung: „that king Edward his brother, should be clere out of all secret suspicion of sodain inuasion“ (Hall, p. 303) oder wie Holinshed es hat: „to the intent that his brother king Edward might reigne in more suertie“ (3, 324).

Auch darf man nicht vergessen, dass die Chroniken, und nicht Mores Original, die direkte Quelle sowohl für Shakespeares Stücke als auch für die TT. waren.

Ein weiterer Beweis dafür, dass Mores Worte nicht die Bedeutung haben, welche Oechelhäuser ihnen beilegt, ist, dass keines der späteren Werke, bis auf Henry VI. herunter, die Andeutung macht, Heinrichs Ermordung durch Richard sei ein Teil seiner Bestrebungen um die Krone gewesen, obgleich, wie wir gesehen haben, Clarences Ermordung durch Richard schon im *Mirror for Magistrates* zum Factum geworden war. In der TT. wird diese Ansicht jedoch als schon bekannt behandelt. Giebt es etwas Wahrscheinlicheres als die Annahme, dass sie durch jenes Stück verbreitet worden war, welches die Meinung vertrat, Richards Absicht habe schon vor dem Tod des

Prinzen Edward bestanden — jenes Stück, dessen Behandlung historischer Quellen durch die Absicht beeinflusst war, Richards Charakter als einen von Anfang an schurkischen darzustellen?

3. Eine weitere Hindeutung auf ein vorangehendes Stück findet sich in Richards erstem Selbstgespräch. Gegen sich selbst seine Ansprüche auf die Krone verfechtend, sagt er (p. 63):

„For if he be worthie to be called valiant,
That in his life winnes honour, and by his sword winnes riches,
Why now I with renowne of a souldier, which is neuer sold but
By waight, nor changed but by losse of life,
I reapt not the gaine but the glorie, and since it becommeth
A sonne to maintaine the honour of his deceased father,
Why should I not hazard his dignitie by my brothers sonnes?“

Die Stelle ist augenscheinlich mehr oder weniger verstümmelt (die beiden „buts“ in Zeile 3 und 4 sind wenigstens nicht zu rechtfertigen); aber der Sinn ist klar, dass Richard seine Ansprüche zum Teil auf seinen Ruf gründet, den er sich als tapferer Soldat in Schlachten erworben, deren Ruhm er zwar einerntete, nicht aber deren Gewinn. Eine Bekanntschaft der Zuhörer mit Richards Ruf als Soldat scheint hier sicher vorausgesetzt zu sein. Die Schlachten, in denen Richard seine Tapferkeit bewährt hatte, müssen vor den Augen desselben Publikums schon gezeigt worden sein. In 2 Henry VI. wird der Soldat Richard nicht nur da hervorgehoben, wo er für seinen Vater dergestalt ficht, dass er von ihm das Lob gewinnt: „Richard hath best deserv'd of all my sons“ (3 Hen. VI., 1, 1) — ein vollkommen unhistorisches Vorkommnis und Versprechen übrigens — sondern er spielt dieselbe Rolle auch als beständiger, tapferer Ritter seines Bruders. Der Lohn aber ist nicht sein. Dass dem Autor 3 Henry VI. (TT. of R. D. of York) vorschwebte, wird noch klarer durch die Tatsache, dass der Gedanke, welcher Richards erstes Auftreten in der TT. bezeichnet, zugleich der letzte in 3 Henry VI. ist. In der Schlusscene dieses Stückes

überdenkt Edward den Krieg, der ihn zum sicheren König gemacht hat.

„K. Edw. Once more we sit in England's royal throne,
Re-purchas'd with the blood of enemies.

What valiant foemen, like to autumn's corn,
Have we mow'd down in top of all their pride!

* * * * *

Young Ned, for thee, thine uncles and myself
Have in our armours watch'd the winter's night,
Went all afoot in summer's scalding heat,
That thou mightst repossess the crown in peace,
And of our labours thou shalt reap the gain.

Glo. (aside) I'll blast his harvest, if your head were laid;
For yet I am not look'd on in the world.

This shoulder was ordain'd so thick to heave;
And heave it shall some weight, or break my back: —
Work thou the way, — and thou shalt execute.“

Die Gleichheit der Gedanken ist unverkennbar, und die wörtliche Ähnlichkeit in „thou shalt reap the gain“ macht die Beziehung der beiden Stücke auf einander noch wahrscheinlicher.

4. Weiterhin in dem Selbstgespräch scheint sich Richard als den Vertreter seines Vaters zu fühlen.

„Who shall inherit Plantagines but his sonne?“

„Since it becommeth

A sonne to maintaine the honour of his deceased father,

Why should I not hazard his dignitie by my brothers sonnes?“

Die Hindeutung, wenn auch nur leicht, ist in Verbindung mit den andern, stärkeren Beweisen, dass 3 Henry VI. hier benutzt wurde, genügend, um die Annahme zu rechtfertigen, dass hier wieder Richards Bild, wie es in jenem Stücke gezeichnet ist, vorgeschwebt hat. Er erscheint dort als der richtige Geisteserbe seines Vaters und fühlt sich als solcher. Edward erbt seines Vaters Titel, Richard seines Vaters Natur. Diese Tatsache und dass Richard sich derselben bewusst ist, kommen wiederholt vor (cf. Kuno Fischer, Shakespeares Charakterentwicklung Richards III, p. 79). Richards

Worte in dem Selbstgespräch der T.T. klingen wie ein fernes Echo seiner Worte in 3 Henry VI., 2, 1.

„Rich. Richard, I bear thy name: I'll venge thy death,
Or die renowned by attempting it.
Edw. His name that valiant duke hath left with thee;
His dukedom and his chair with me is left.
Rich. Nay, if thou be that princely eagle's bird,
Show thy descent by gazing 'gainst the sun:
For chair and dukedom, throne and kingdom say;
Either that is thine, or else thou wert not his.“

Ich wende mich nun zu gewissen weiteren Stellen, die nicht wie die vorhergehenden so eng mit den Grundmotiven des Stückes zusammengehören, welche aber ebenfalls auf eine Einwirkung von Henry VI. hinweisen.

5. Mit „He make them hop without their crownes that denies me,“ und der ganzen Stelle (p. 64), cf. aus der Quartausgabe von 1619 der Contention:

„I'll come after you, for I cannot go before,
As long as Gloster bears this base and humble mind:
Were I a man, and Protector, as he is
I'd reach to th' crown, or make some hop headless:
* * * * *
Who is within there?“

Dies lautet in 2 Henry VI., I, 2 folgendermassen:

„Follow I must: I cannot go before,
While Gloster bears this base and humble mind.
Were I a man, a duke, and next of blood,
I would remove these tedious stumbling-blocks,
And smooth my way upon their headless necks;
* * * * *
Where are you there, Sir John?“

Darauf tritt Hume ein.

„Hume. Jesus preserve your royal majesty!
Duch. What say'st thou? majesty! I am but grace.
Hume. But, by the grace of God, and Hume's advice
Your grace's title shall be multiplied.
[Your grace's state shall be advanced ere long“
1. Part of Contention].

In gleicher Weise wie Richard in seinem Selbstgespräch in der T.T., so hört er auch hier, wie sich jemand bewegt, und ruft (p. 64): „Ho, whose within?“ Als Antwort erscheinen der Page und Percival, und daraus entspinnt sich das folgende:

„Per. May it please your Maiestie.

Rich. Ha villaine, Maiestie.

Per. I speake but vpon that which shal be my good Lord.“

Ein Wortspiel auf das Wort „grace“, das sich in der T.T. p. 81 findet, kann eine Nachahmung des Wortspiels aus der oben angeführten Stelle aus 2 Henry VI. sein:

„Yorke. May it please your grace.

Queen. A my son, no more grace, for I am so sore disgraced, that without Gods grace, I fall into dispaire with myself.“

6. Die Versöhnungsscene an Eduards Totenbett (p. 54 und folg.) hat einen besonderen Charakter dadurch, dass Dorset und Hastings zur Versöhnung gedrängt, sich in Gegenwart des verzweifelnden Königs weigern, miteinander streiten und endlich nur durch die Bitten des Königs und der Prinzessin Elisabeth dazu gebracht werden, Freunde zu werden. In dem Bericht der Chronik steht hiervon nichts. Nach des Königs Rede sind alle zu Thränen gerührt und antworten „as they thoughte shoulde stande with his pleasure. And there in his presence (as by their woordes apearede) eche forgaue other and ioyned their handes together, when as it after appeared by their dedes their hartes were far a sunder“ (Hall p. 345). Hier ist kein Zögern seitens der Gegner, kein Streiten und kein Bitten. Nun giebt es aber in 1 Henry VI., 3, 1 eine Versöhnungsscene, in der Heinrich Gloucester und Winchester anfleht, sich auszusöhnen, und da finden wir das Streiten in Gegenwart des Königs, die Vorstellungen, die Verzweiflung des Königs und die endliche Versöhnung. Wie eng die Parallele ist, kann aus der folgenden Nebeneinanderstellung ersehen werden, — welche jedoch nicht ein Ersatz für die ganzen Scenen sein soll, sondern nur die Hauptpunkte der Ähnlichkeit herausheben will.

T T.

Bitte des Königs.

Weigerung.

King. „These words strike a second dying to my soule.“ Cf. auch früher in der Scene. „It is folly to speake to them * * [I] must die being thus tormented in minde.“

Dazwischentreten Elisabeths.

„Ah yeeld Lord Hastings.

And submit your selues to each other.

And you Lord Marcus, submit your selfe.“

Fortgesetzter Widerspruch
des Lords.

Hast. „No, I am resolute, except thou submit.“

Hastings giebt nach aus Rücksicht für den sterbenden König.

Der Lord Marquess wird gedrängt, dem Beispiel zu folgen. Er giebt endlich nach.

In bezug auf die Stelle in Henry VI. ist in den Chroniken ein wirklicher Kampf zwischen den Parteien dargestellt, obgleich grösstenteils nur auf dem Papier. Anklagen werden von jeder Seite vorgebracht, die Sache wird durch den Rat abgeurteilt, und durch Bedford (in dem Stücke Warwick) werden Gloster und Winchester angewiesen, einander Freundschaft zu versprechen und sich die Hände zu geben, und dies geschieht (cf. Hall, pp. 130—136). Das Stück dramatisiert dies und macht daraus eine richtige gesprochene Scene; im allgemeinen aber stimmt alles mit den Thatsachen überein. Anklagen werden von beiden Seiten mündlich vorgebracht, eine Versöhnung wird durch Warwick herbeigeführt, jeder

Ch.

I Henry VI.

Bitte des Königs.

Weigerung.

King. „O how this discord doth afflict my soul!“

Dazwischentreten Warwicks.

„My lord protector yield; yield, Winchester.“

Fortgesetzter Widerspruch
des Lords.

Win. „He shall submit or I will never yield.“

Gloc. „Compassion on the king commands me stoop.“

Winchester wird gedrängt, dem Beispiel zu folgen. Er giebt endlich nach.

giebt dem andern die Hand. Mit andern Worten: die Scene ist der dramatisierte Bericht der Chronik.

Die Chroniken sind natürlicherweise in beiden Fällen benutzt worden. Sie sind die Grundlage für den grössten Teil der Scene bei Shakespeare und für einen geringeren Teil in der TT. Die Ähnlichkeit des übrigen ist zu gross, um zufällig zu sein. Der Streit durch Worte und das hieraus notwendig entstehende Zögern der Hauptpersonen, sich zu versöhnen, zusammen mit der Vermittlung, die in der That in der Chronik vorhanden ist, machen es höchst wahrscheinlich, dass Shakespeares Scene in Henry VI. allein die Chronik als Basis hatte. Daraus folgt, dass die TT. nach Henry VI. kam.

7. Auf p. 70 der TT. haben wir eine kühne Rede des jungen Königs, den Zwiespalt zwischen den beiden Parteien in seinem Reiche betreffend.

„King. Ah gods, if I do live my fathers yeares as God forbid but I may, I will so roote out this malice & envie sowne among the nobilitie, that I will make them weary that were the first beginners of these mischiefs.

Gray. Worthily well spoken of your princely Maiestie
Which no doubt sheweth a king-like resolution.

Vaugh. A toward young Prince, and no doubt forward to all vertue, whose raigne God long prosper among vs.“

Auf p. 77 tröstet der König den gefangen genommenen Gray, welcher sagt:

„The sweet ioyce of such a grape would comfort a man where he halfe dead, and the sweete words of such a Prince would make men careless of mishaps, how dangerous soeuer.“

Von alledem steht nichts in den Chroniken, wo die frühe Reife des Königs überhaupt keine Erwähnung findet. Aber man vergleiche 3 Henry VI., 5, 4, wo der junge Prinz Edward, Sohn Heinrichs VI., eine kühne Rede hält, worauf Oxford ausruft:

„Women and children of so high a courage
And warriors faint! Why, 'twere perpetual shame.
O brave young prince! thy famous grandfather
Doth live again in thee: long mayst thou live
To bear his image and renew his glories!“

und 3 Henry VI., 2, 2, wo derselbe Prinz auch eine ritterliche Ansprache hält und Clifford sagt: „Why, that is spoken like a toward prince.“

Die Darstellung des einen Edward als „toward“ und „brave“ kann wohl aus der des anderen entlehnt sein.

Geringe Ähnlichkeiten sind die folgenden:

8. Auf p. 81 der TT. wird ein eintretender Bote von York mit den Worten begrüßt:

„What art thou that with thy ghastly lookes preaseth into sanctuary, to affright our mother Queene.“

So wird auch in 3 Henry VI., 2, 1 ein Bote von Richard mit den Worten begrüßt:

„But what art thou, whose heavy looks foretell
Some dreadful story hanging on thy tongue?“

9. Cf. TT. p. 118

„Where, where, slept the garrison that should a beat them back?“
mit 3 Henry VI, 5, 1

„Where slept our scouts, or how are they seduc'd,
That we could hear no news of his repair?“

10. Cf. TT. p. 66

„And where by the helpe of thy Lord, I will so plaie my part,
That ile be more than I am, and not much lesse than I looke for.“
mit 3 Henry VI. 3, 1, 56.

„King Henry. More than I seem, and less than I was
born to.“

The True Tragedy und Shakespeares Richard III.

Mit der zuerst von Boswell (Malones Shakespeare, 1821) ausgesprochenen Ansicht, dass Shakespeare das ältere Stück benutzt habe, stimmen Skottowe (Life of Sh. 1824, 1, 266), Field (Einl. z. s. Ausgabe, Sh. Lib. II, 1), Lloyd (Essays on Life and Plays of Sh. 1858), Verplanck, Halliwell (Einl. zu Rich. III.) — der letztere nur in bezug auf die Zeile „a horse, a horse“ u. s. w. — überein. Dagegen glauben mit Collier (Sh. Ausg. 5, 342) Halliwell (mit möglicher Ausnahme der einen Zeile), Oechelhäuser (Essay ü. R. III., Shakespeareana, 134), Kuno Fischer (Sh. Charakterentwicklung R. III.),

volle Unabhängigkeit des Shakespeareschen Stückes constatieren zu können.

Trotz des festen Glaubens dieser Gelehrten, dass Shakespeare das Stück nicht benutzte, hat es jedoch nicht den Anschein, als ob auch nur einer von denen, die dieser Ansicht sind, den bei Field, Skottowe und Lloyd angeführten Stellen eine sorgfältige und gründliche Prüfung hätte zuteil werden lassen, oder die Stücke durch und durch kritisch in Beziehung auf ihre Quellen verglichen hätte. Es hat nicht den Anschein, sage ich; denn, obgleich solche Prüfungen gemacht sein mögen, so hat doch keiner dieser Schriftsteller irgendwelche derartige Untersuchung der von Skottowe und Field angeführten Stellen veröffentlicht, oder überhaupt mehr gethan, als sich mit einer allgemeinen Verneinung ihrer Thesen zu begnügen.

Ich beabsichtige in folgendem, alle Ähnlichkeiten der beiden Stücke, die sich nicht deutlich aus ihren gemeinsamen Quellen erklären lassen, zu zeigen und zu prüfen und daraus, wenn möglich, einen bestimmteren und berechtigteren Schluss zu ziehn, als derjenige ist, zu dem man bisher gelangt ist in bezug auf die Wahrscheinlichkeit, dass Shakespeare die T.T. benutzt hat. Es muss vorausgeschickt werden, dass, wenn Shakespeares Stück, wie Halliwell, James Russell Lowell, Fleay und andere meinen, auf einem noch anderen alten Stück beruht und wenn, was nicht unmöglich ist, dieses Stück sich der T.T. bediente, der durch zwei Stücke hindurch fortgesetzte Sonderungs- und Sichtungsprozess die aus der T.T. entnommenen Beziehungspunkte nur noch verringerte und schwerer erkennbar machte. Es ist keine ausreichende Beilegung der Frage, die Aufmerksamkeit im voraus auf das Faktum zu lenken, dass hier wenige Ähnlichkeiten vorhanden sind, während es deren in Shakespeares Henry IV. und King John viele und umfangreiche, aus den alten Stücken entnommene Stellen giebt.

Die Frage bleibt, ob die wenigen Ähnlichkeiten,

wie Collier behauptet, „merely trivial“ sind, und ob es natürlich ist, sie für „purely accidental“ zu halten.

1. In der Einleitung der TT., p. 53, sagt die Wahrheit zur Poesie, der sie Richards Wesen auseinandersetzt darin im allgemeinen Mores Beschreibung folgend:

„So during the minoritie of the yoong Prince
He is made Lord Protector ouer the Realme,“

und fährt fort zu erzählen, wie Edward auf seinem Totenbett:

„Hath summond all his Nobles to the Court,
To sweare alleageance with the Duke his brother,
For truth vnto his sonne the tender Prince,
Whose fathers soule is now neare flight to God.
Leauing behind two sonnes of tender age,
Fiue daughters to comfort the haplesse Queene,
All vnder the protection of the Duke of Gloster.“

Und auf seinem Totenbett, p. 57, übergiebt Edward das Regiment über den jungen Prinzen „to my brother the Protector“.

In Shakespeares Stück haben wir 1 : 3

„Q. Eliz. Oh, he is young, and his minority
Is put unto the trust of Richard Gloucester,
A man that loves not me, nor none of you.

Riv. Is it concluded he shall he protector?

Q. Eliz. It is determind, not concluded yet:
But so it must be, if the king miscarry.“

Der Sinn ist hier nicht völlig klar. Wright (Clar. Press. R. III., p. 137) setzt auseinander: „It is resolved, upon, though no formal record of the fact has been made.“

Oechelhäuser findet in Elisabeths Worten eine Beziehung zu More, nach welchem Richards Protectorat „erst nach seiner Ankunft in London im Rat förmlich beschlossen“ wurde. Wie dies auch immer sein mag, Shakespeares Auffassung ist klar, dass Edward Richard zum Protector machte — womit auch Oechelhäuser übereinstimmt; cf. p. 88: „Eduard stirbt, Richard nun Protector“ etc. — und in Übereinstimmung hiermit wird von

Richard als Protector gesprochen, unmittelbar nach seiner Ankunft mit dem Prinzen, 3:1:141, ehe noch Zeit zu einem Zusammentreten des Rats gewesen ist. Weiterhin findet sich in Shakespeares Stück kein Wort mehr über eine Bestätigung von Richards Ernennung durch den Rat.

Dass es Edwards Wunsch und Absicht war, dass Gloucester Protector werden sollte, darüber kann es kaum einen Zweifel geben, und seine Ernennung als solcher durch Edward in seinem Testament wird von André und Polydore Vergil ausdrücklich festgestellt. Edwards erstes Testament, vor Jahren gemacht, erwähnt Richard nicht; sein letztes Testament aber ist nicht belegt. Obgleich nun die Ernennung ein Faktum gewesen sein mag, so ist sie doch von keinem einzigen der Chronisten, die Shakespeare benutzt haben kann, More, Fabian, Hall, Grafton oder Holinshed, erzählt. Legge nennt Richard nicht eher Protector als nach seiner Ernennung durch den Rat. In der „Legende“ von Rivers im *Mirror for Magistrates* ernennt sich Richard in Northampton selbst zum Protector: „Though neyther king nor queene were his elector“, während es in der „Legende“ von Richard heisst:

„The lords and commons all with one assent,
Protectour made me both of land and king.“

Mores Bericht, auf den sich Oechelhäuser nicht ganz korrekt bezieht, stellt Richards Erwählung durch den Rat eigentlich nicht als eine Bestätigung, sondern als eine Ernennung dar. „The Duke of Gloucester bare him in open sighte so reuerentelye to the Prince, with all semblaunce of lowlinesse, that from the great obloquy in which hee was soo late before, hee was sodainelye fallen in soo greate truste, that at the counsayle next assembled, hee was made the onely manne chose and thoughte most mete, to bee protectoure of the king and hys realme, so that (were it destenye or were it foly) the lamb was betaken to the wolfe to kepe.“ (Lumbys ed. pp. 22—23.) Es lag zum Teil in Mores Absicht, die Tatsache zu verheimlichen, dass Richard im Besitz irgend-

welcher Macht war, als er nach Northampton und Stony Stratford kam. Seiner Auffassung nach war Richards Verfahren nichts weiter als Usurpation. Darum erhalten wir von More keine Aufklärung darüber, warum Rivers in Northampton hinter dem Könige zurückblieb, wohin er thatsächlich gegangen war, um Gloucester, dessen Ansprüche auf Herrschaft er anerkannte, die Massregeln auseinanderzusetzen, die er in bezug auf den König getroffen hatte, und so war, nach More, Richards Ernennung zum Protector nur die Folge seiner heuchlerisch zur Schau getragenen Loyalität. Alle Chronisten folgten der Erzählung Mores, und zwar so treu, dass Hall in dem Teil seiner Geschichte, für den Polydore Vergil die Hauptautorität war, absichtlich Vergils Bericht ausliess, dass Edward in seinem Testament seine beiden Söhne als Erben einsetzte und sie der „tutition“ d. h. Protectorschaft Richards übergab.

Dass Shakespeares Auffassung weit von Mores entfernt war, zeigt sich nicht nur darin, dass er jede Ernennung durch den Rat unerwähnt lässt, sondern auch darin, dass er Richards Protectorschaft schon vor Edwards Tod erwähnt, und darin, dass diese Erwähnung von der Königin Rivers selbst gegenüber gemacht wird.

Eine Erklärung für den Ursprung dieser Auffassung in der TT. ist schon gegeben worden. Sie scheint der Erzählung von Shores Weib aus dem *Mirror for Magistrates* entnommen zu sein. Und selbst wenn sie nicht aus dieser Quelle stammt, so harmoniert die Darstellung vollständig mit des Verfassers ausserordentlich unsorgfältiger Behandlung seiner Quellen. Das ist nicht Shakespeares Art der Behandlung, der, mit More vor Augen, Richard zu dieser Zeit niemals zum Protector gemacht haben würde, nur weil er die Stelle im *Mirror for Magistrates* gelesen, und für dessen Abweichungen von den geschichtlichen Quellen gewöhnlich ein dramatischer Gesichtspunkt klar zu erkennen ist. Hier ist kein solcher ersichtlich. Wir scheinen also auf die Schlussfolgerung beschränkt, dass Shakespeare oder sein

Original, wenn ein solches existierte, diese Auffassung aus der T.T. entlehnt hat.

2. Für die erste Scene der T.T., die Versöhnungsscene an Edwards Bett, haben wir folgende Überschrift: „Enter EDWARD THE FOURTH, LORD HASTINGS, LORD MARCUS, AND ELIZABETH. To them, RICHARD“.

Die Überschrift beweist, dass Richard als gegenwärtig bei dieser Versöhnung angenommen wird, da er während des Ganges der Scene eintritt. Thatsache ist es, dass seine Gegenwart nicht durch Reden bekundet wird; dass es jedoch beabsichtigt war, dass er sprechen sollte, ist ganz klar; wozu sonst sein späteres Eintreten? Dass es nicht die Überschrift ist, welche unrichtig ist, beweist sich erstens aus der Überschrift selbst. Eine einfache Erwähnung wie „Richard“ könnte ein Fehler sein; aber „to them Richard“ ist eine zu bestimmte Angabe, als dass sie sich leicht durch die Unsorgfältigkeit eines Abschreibers oder Druckers einschleichen konnte. Aber es sind gute Gründe dafür vorhanden, dass Richards Gegenwart beabsichtigt war. Die Einleitung sagt kurz vorher, p. 53, dass Edward seine Edelleute versammelt habe,

„To sweare alleageance with the Duke his brother,“
und in der späteren Scene zwischen Richard und Rivers p. 74 fragt der letztere:

„Was this the oath which at our princes death,
With vs thou didst combine?“

Rivers selbst war in der Scene am Totenbett nicht gegenwärtig, scheint aber als Repräsentant seiner Partei zu sprechen. Es ist jedoch in der Scene keine Stelle, wo irgend etwas zu fehlen scheint, und keine Anspielung auf Richard, die auf seine Gegenwart hindeutete.

Wo eine Verstümmelung dieser Art vorliegt, sind Mutmassungen das einzig mögliche. Die beiden anderen Stellen machen es ziemlich sicher, dass in der ursprünglichen Form dieser Scene, Richard anwesend war und sich an dem Freundschafts- und Treueid für den jungen Prinzen beteiligte. Den Chroniken nach ist diese Anwesenheit nicht gerechtfertigt.

Richard war im Norden, in York, als Edward starb, und ritt von dort nach Northampton, wo er Buckingham und Rivers traf. Dass er überhaupt an dem Treueid teilnahm, ist nirgends angedeutet. So hatte also schon Shakespeares Vorläufer den Weg betreten zu einer Abweichung von den massgebenden Quellen, die darauf berechnet war, Richards Schuld um so grösser zu machen. Ob Richards Gegenwart in der Scene beabsichtigt war oder nicht, er nahm jedenfalls teil an dem Treueid und fügte, indem er ihn brach, ein neues Verbrechen, den Meineid, zu den übrigen. Wenn die Nachweise richtig sind, so that er es, wie bei Shakespeare, an Edwards Bett zusammen mit den übrigen streitenden Edelleuten.

3. Die Scene zwischen Morton und dem Bürger, p. 61, zeigt, obgleich sie, ebenso wie dieselbe Scene bei Shakespeare, zweifellos auf jenem Passus in Mores Geschichte beruht, wo derselbe von der „muttering amonge the people, as though al should not long be wel“ (Ed. Lumby p. 43) spricht, ebenso wie die letztere gewisse Abweichungen von dem Original. More spricht von diesem Misstrauen als hervorgerufen durch die zwiefache Sitzung des Rates.

Der Verfasser der TT. geht Shakespeare darin voran, dass er — viel weniger geschickt — daraus eine Scene macht und dieselbe ebenfalls unmittelbar nach König Edwards Tod verlegt. Ungewissheit und Misstrauen folgen dem Augenblick seines Hinscheidens, und dass der Herzog von Gloucester voll von Gefahr ist, wird durch die Worte des Bürgers angedeutet:

„The King looseth his right they say.“

4. Richard sagt in der Scene mit Percival, Buckinghams Boten (p. 65),

„I do accept of his grace, and will be as readie to put in practise
To the vttermost of my power, what ere he shalbe to deuise;
But whereas he hath writ that the remouing of the yoong
Prince from the Queenes friends might do well,
Tell him thus, it is the only way to our purpose.“

Shakespeare ebenfalls lässt diesen Vorschlag von Buckingham ausgehn. Die Scene in der TT. ist von More (cf. p. 15), und es kann sein, dass auch bei Shakespeare der Passus durch ihn angeregt worden ist, obgleich bei Sh. aus der Botschaft „the story we late talked of“ geworden ist. Bei More aber schickt Buckingham die Botschaft, dass er jedwede Rolle übernehmen werde, die Richard wünsche. Von Seiten Buckinghams findet sich keine Andeutung darüber, was diese Rolle sein soll. In der TT. vor Shakespeare ist es Buckingham, der in diesem Punkte bestimmt, und Richard, der seinen Vorschlag annimmt.

5. Auf p. 69 der TT. haben wir eine Erörterung zwischen Rivers, dem jungen König und den Mitgliedern seines Gefolges über die Briefe der Königin, die ihnen befiehlt, ihr übergrosses Gefolge zu entlassen. Die Gründe, die in dieser Erörterung geltend gemacht werden, sind aus Mores Bericht über die der Königin hinterbrachten Absichten Gloucesters.

„And the lordes about the kyng, should assemble in the kynges names muche people, thei should geue y^e lordes betwixt whom & them ther had bene some tyme debate, an occasion to feare and suspecte least they should gather this people, not for the kynges saue guard, whom no man impugned, but for their destruction, hauyng more reſgarde to their old variaunce then to their new attone-ment, for the which cause they on the other parte might assemble men also for their defence, ... and thus should all the realme fal in a roare, ... & then all the world would put her & her kynred in the blame, sayng that they had vnwyſely and vntruely broken the amytye and peace whiche the kyng her husband had so prudently made betwene her kynred and his, whiche amyte his kynne had alwaies obserued“ (Hall p. 348).

In der TT. haben wir statt dessen:

„King. Right louing vnckles, and the rest of this company, my mother hath written, and thinks it conuenient that we dismisſe our traine, for feare the towne of Northampton is not able to re-

ceiue vs: and againe my vnckle of Gloster may rather think we come of malice against him and his blood: therefore my Lords, let me here your opinions.

Riu. Then thus may it please your grace, I will shewe my opinion. First note the two houses of Lancaster and Yorke [an absurd misstatement of the opposing parties!] the league of friendship is yet but greene betwixt them, and little cause of variance may cause it breake, and thereby I think it not requisite to discharge the company because of this.“

Nun vergleiche man diese beiden mit Shakespeares Scene II, 2.

„Buck. Me seemeth good, that with some little train
Forthwith from Ludlow the young prince be fetch'd
Hither to London, to be crown'd our king.

Riv. Why with some little train, my Lord of Buckingham?

Buck. Marry, my lord, lest, by a multitude,
The new-heal'd wound of malice should break out;
Which would be so much the more dangerous,
By how much the estate is green and yet ungovern'd.

* * * * *

Glou. I hope the king made peace with all of us;
And the compact is firm and true in me.

Riv. And so in me; and so, I think, in all:
Yet, since it is but green, it should be put
To no apparent likelihood of breach,
Which haply by much company might be urged:
Therefore I say with noble Buckingham,
That it is meet so few should fetch the prince.“

Die Übereinstimmung zwischen den beiden Stellen, und besonders die Übereinstimmung zwischen den beiden Reden von Rivers, ist viel grösser als die Übereinstimmung jeder der beiden Szenen mit der Chronik. Dass überhaupt eine Erörterung stattfindet, ist eine Erfindung, die beide Szenen miteinander gemein haben, und dass in beiden Stücken der reine Zufall die beiden Verfasser dazu geführt haben sollte, gerade Rivers so ähnliche Reden in den Mund zu legen, ist kaum denkbar. Es sind ausserdem noch andere wörtliche Ähnlichkeiten vorhanden, welche die Annahme eines Zusammenhanges zwischen den beiden Szenen unterstützen.

Bemerkenswert ist, dass die Shakespearesche Stelle mit Ausnahme von Buckingham's erster Rede zuerst in der Folio-Ausgabe erscheint. Der augenscheinliche Zusammenhang mit der TT. ist ein Beweis mehr, dass die Stelle zu der ursprünglichen, vollständigen Fassung des Stückes dazu gehörte.

6. Der junge König beweist in dieser Erörterung eine Reife, von der die Chronik keine Andeutung macht. Es ist schon darauf hingewiesen worden (p. 50), dass die Quelle hierfür wohl in 3 Henry VI. zu suchen ist. Dieselbe Reife wird von dem jungen Prinzen in noch ausgedehnterem Masse in Shakespeares Stück gezeigt. Dass die TT. hierfür zum Teil verantwortlich gewesen sein mag, ist nicht allein denkbar wegen ihrer Vorgängerschaft in der Idee, sondern auch wegen der Ähnlichkeit der p. 50 angeführten Stelle aus der TT. mit:

Sh. Richard III. 3 1

„Prince. An if I live until I be a man,
I'll win our ancient rights in France again
Or die a soldier as I lived a king.

Glou. Short summers lightly have a forward spring.“

7. Nach der Gefangennahme seiner Sippe (p. 79) lehnt sich der junge König mit folgenden Worten dagegen auf:

„I know my vnkle will conceale no treason, or dangerous secresie from vs.“

Richard antwortet:

„Yes, secrets that are too subtil for babes. Alasse my Lord you are a child, and they vse you as a child: but they consult and conclude of such matters, as were we not carefull, would proue preiudiciall to your Maiesties person.“

Hierfür hat die Chronik nur: „Yee my lieage quod the duke of Buckyngham, they haue kept the dealyng of these matters farre from the knowledge of youre good grace“ (Hall, p. 349).

In Shakespeares Stück 3: 1 kommt eine ähnliche Stelle vor. Der König sagt: „I want more uncles here to welcome me“, und ebenso wie in der TT. antwortet nicht Buckingham, sondern Gloucester:

„Sweet prince, the untainted virtue of your years
 Hath not yet dived into the world's deceit:
 No more can you distinguish of a man
 Than of his outward show; which, God he knows,
 Seldom or never jumpeth with the heart.
 Those uncles which you want were dangerous,
 Your grace attended to their sugar'd words,
 But look'd not on the poison of their hearts:
 God keep you from them, and from such false friends!“

8. Am Schluss der Erörterungs-Szene (p.80) haben wir:

„Buck. Sound Trumpet in this parley, God saue the king.
 Rich. Richard.“

Vergleiche Richard III. 1: 3, wo Margaretens Fluch von Gloucester auf sie zurückgewendet wird. Der lange Fluch endet mit:

„Thou rag of honour! thou detested —
 Glou. Margaret.“

Die Situation ist völlig verschieden, aber der Kunstgriff ist in gewissem Sinne derselbe. In dem älteren Stück spricht Buckingham, sozusagen, einen Segen, den Richard zu seiner eigenen Genugthuung durch Einfügen seines Namens auf sich selbst wendet. Im zweiten Falle lässt er durch Einfügen von Margaretens Namen den für ihn bestimmten Fluch auf sie fallen, ebenfalls zu seiner eigenen Genugthuung.

9. Auf p. 80 haben wir eine Scene, in welcher die Königin nach dem Tode Edwards in Kummer erscheint und von ihren Kindern, Elisabeth und dem Herzog von York, getröstet wird.

„Yorke. May it please your grace to shew to your children the cause of your heaviness, that we knowing it, may be copartners of your sorrows.

Queen. Ay me poore husbandles queene, and you poor fatherlesse princes.

Eliz. Good mother expect the living, and forget the dead. What tho our Father be dead, yet behold his children, the image of himselfe.

Queen. Ay poore Princes, my mourning is for you and for your brother, who is gone up to an vntimely crownation.“

Dies sollte sorgfältig mit Shakespeares Scene (Akt II, Scene 2) zwischen der Herzogin von York und Clarences Sohn und Tochter verglichen werden. In beiden Scenen flehen die Kinder die trauernde Mutter an, ihnen die Ursache ihres Kammers zu enthüllen. In beiden Fällen ist die Antwort, dass sie nicht um den Tod des Vaters der Kinder traure, sondern um einer andern Ursache willen. Besondere Ähnlichkeit ist zwischen den Worten der TT.: „What tho our Father be dead, yet behold his children, the image of himselfe“, und den Worten der Herzogin von York in Shakespeares Scene:

„I have bewept a worthy husband's death,
And liv'd by looking on his images“

und zwischen der Stelle der TT.: „Good mother expect the living and forget the dead“, und den Worten von Rivers an die Königin in Shakespeare:

„Drown desperate sorrow in dead Edward's grave,
And plant your joys in living Edward's throne.“

Es ist kaum nötig zu sagen, dass die Chronik für beide Scenen nichts bietet.

10. Cf. wie die Königin (p. 81) die Nachricht von der Gefangensetzung ihrer Verwandten aufnimmt:

„Yorke. What art thou that with thy gastly lookes preaseth into sanctuary to affright our mother Queene.

Mess. A sweete Princes, doth my countenance bewray me?
My news is doubtfull and heauie“

mit der Aufnahme derselben Nachricht bei Shakespeare 2: 4:

„Enter a messenger.

Arch. Here comes a messenger. What news?

Mess. Such news, my lord, as grieves me to unfold.“

11. Cf. Richards Worte (p. 85): „They say I haue bin a long sleeper to-day“ mit Shakespeare 3: 4: 24, —: „I have been long a sleeper“. Hierfür hat More: „bene a slepe that day“. Grafton, Hall und Holinshed haben: „been a sleeper“.

12. Field vergleicht die Ratsscene (p. 86) in der TT. mit der bei Shakespeare. Ich, für mein Teil, sehe keine

Ähnlichkeiten, die nicht durch die gemeinsame Quelle bedingt wären.

13. Auf p. 96 der TT. haben wir:

„King. What was he that walked with thee in the Gardeine, me thought he had the keyes?

For. My Lord, it was one that was appointed by the king to be an ayde to sir Thomas Brokenbury.

King. Did the King, why Myles Forest, am not I King?

For. I would have said my Lord your vnckle the Protector.

King. Nay my kingly vnckle I know he is now, but let him enioye both Crowne and kingdome, so my brother and I may but enjoy our liues and libertie.“

Cf. Shakespeares Akt 4, Scene 1:

„Brak. The king hath straitly charg'd the contrary.

Q. Eliz. The king! who's that?

Brak. I mean the lord protector.“

Skottowe war der erste, der die Aufmerksamkeit auf diese Übereinstimmung lenkte, und Field that dasselbe nach ihm. Es ist eine Übereinstimmung, die nicht als „purely accidental“ weg erklärt werden kann, auch ist in der Chronik keinerlei direkte Begründung dafür zu finden. Hall (p. 378) hat von More: „The prince assone as the Protectour toke vpon hym to be kynge, and left the name of protectoure, was thereof aduertised and shewed that he should not reigne, but his vncle should haue the crone. At which word the prince sore abashed beganne to sighe and sayd: Alas I would myne vncle would let me haue my life altough I lese my kyngedome“.

In der TT. jedoch erfährt der Prinz nur durch ein unbedachtes Wort von Forest die Absichten seines Onkels; — eine künstlerische sowohl wie künstliche Verfeinerung der Chronik. — Aber sie bleibt in Beziehung mit der Stelle der Chronik. Shakespeare jedoch verwendet diesen Streich, ehe Richard König geworden ist, und der Schlag trifft warnend die Königin; er trifft nicht den Prinzen. Der Verfasser der TT. war daher ganz klar der Erfinder, und Shakespeare machte die geschickte Erfindung zu der seinigen.

14. Die Stelle in der T.T., wo die Mörder von Tyrell ihre Anweisungen erhalten, und die, wo sie bei den Prinzen eingeführt werden, sind wahrscheinlich, wie schon gezeigt ist (cf. p. 37), Marlowe nachgeahmt; und dasselbe gilt wahrscheinlich auch von der Scene bei Shakespeare, wo Gloucester die Mörder des Clarence instruiert, wie auch von der, wo sie ihn morden. Anzeichen sind jedoch vorhanden, dass Shakespeare auch die Scene in der T.T. im Sinn hatte. Cf. mit den beiden Stellen auf p. 37 die folgende aus Richard III. 1: 3.

„Glou. Now now, my hardy, stout resolved mates!

Are you now going to dispatch this deed?

* * * * *

But, sirs, be sudden in the execution,

Withal obdurate, do not hear him plead;

For Clarence is well-spoken, and perhaps

May move your hearts to pity, if you mark him.

First Murd. Tush!

Fear not, my lord, we will not stand to prate;

Talkers are no good doers: be assured

We come to use our hands and not our tongues.“

Gloucesters Rede zeigt beträchtliche Ähnlichkeit mit der letzten Rede Tyrells. Entscheidender ist die Tatsache, dass in beiden Ermordungsscenen die Mörder — in der T.T. einer, bei Shakespeare zwei — einen Anfall von Reue haben. Der reuelose macht in beiden Scenen dem reumütigen Mörder Vorwürfe. Cf. die Stelle der T.T.: „Why, you base slaue, are you faint-hearted“, mit Shakespeares: „Why, fool“ — „What art thou afraid?“ und den Vorschlag in der T.T., als Denten wieder zu sich kommt nach seiner Reue, „but come, lets too it“ mit Shakespeares: „Sec. Murd. Come, shall we fall to work?“ (nach der Quarto: „Shall we to this gear?“) Hierfür gab es kein gemeinsames Vorbild; denn in Marlowes Mördern finden wir keine Spur von Reue. Auch Lloyd machte auf diese Ähnlichkeit aufmerksam, indem er sagte: „The germ of much of the dialogue of the murderers of Clarence seems among other parallels to be found here“.

15. Cf. p. 98 der TT.:

„Ter. Now now Myles Forest, is this deed dispatcht?

For. I sir, a bloodie deed we haue performed.“

mit Shakespeare 1: 4: 267,

„Sec. Mur. A bloody deed and desperately dispatch't“. (Qq. „Performed“.)

16. TT. pp. 101, 102. Professor Brandl (Einleitung zu seiner Ausgabe der Schlegel-Tieckschen Übersetzung von Richard III.) lenkt die Aufmerksamkeit auf die Thatsache, dass sowohl in der TT. wie bei Shakespeare Richard bei seinem ersten Auftreten, nachdem er die Krone erhalten hat, schon beunruhigt durch die Furcht dargestellt wird, dass sein Königtum nicht lange dauern wird.

17. TT. pp. 102, 103. Der Zweck der Scene zwischen Richard und Catesby ist, zu zeigen, wie Richard durch RichmondsVerschwörung und sein eignes Gewissen entnervt ist. Er weiss nicht, ob er Catesby gerufen hat oder nicht, missversteht Catesbys Hoffnung, dass seine Sorgen bald überwunden sein mögen, als eine Hoffnung, dass er selbst bald überwunden sein möge, und gerät in Wut, als Catesby Richmond lobt. Derselbe Zweck ist bei Shakespeare ersichtlich in Scene 4: 4 zwischen Richard, Catesby und Ratcliffe.

18. Auf diese Scene folgt in beiden Stücken die Scene zwischen Richard und Lord Stanley. Die Scenen sind zu lang, um sie hier völlig wiederzugeben; die folgende Nebeneinanderstellung aber zeigt die Hauptähnlichkeiten. In beiden Stücken wird die Scene eröffnet mit Richards Frage nach Nachrichten (TT. p. 104, Sh. 4: 4):

TT.

Sh. Richard III.

„Now Lord Standley, what newes?“ „Stanley, what news with you?“

In beiden Fällen antwortet Stanley zweideutig und wird dafür von Richard getadelt.

„Oh good wordes Lord Standley, but giue me leaue to gleane out of your golden field of eloquence how braue you plead ignorance.“

„Hoyday, a riddle! neither good nor bad!

Why dost thou run so many mile about,

When thou mayst tell thy tale a nearer way?“

In beiden Fällen leugnet Stanley jede genauere Kenntnis von Richmonds Plänen ab und jede Übereinstimmung mit ihnen. Richard glaubt ihm nicht und giebt seinem Misstrauen Ausdruck, dass Stanley beabsichtige, Richmond beizustehn. Stanley erbittet einen Urlaub, um nach seiner Heimat im Norden zu reisen; Richard misstraut diesem Vorhaben.

„Ay sir, that you might be in Cheshire and Lancashire, then should your Postes passe inuisible into Brittain, and you to depart the realme at your pleasure, or else I to suffer an intollerable foe vnder me, which I will not.“

„Ay, ay, thou wouldst be gone to join with Richmond:

I will not trust you, sir.“

Richard ändert nun seinen Sinn und erlaubt ihm zu gehn unter der Bedingung, dass er seinen Sohn als Geisel zurücklässt.

„Thou shalt goe, leauing me here thy sonne and heire George Standley for a pledge, that hee may perish for thy fault if neede should be.“

„Well.

Go muster men; but, hear you, leave behind

Your son, George Stanley: look your faith be firm,

Or else his head's assurance is but frail.“

„Thou art set free for our defence . . . to preuent his purpose with thy power.“

In Antwort auf Richards Frage: „Where is thy power then to beat him back?“ hat Stanley vorher versprochen, Truppen zu versammeln.

Die Basis der Chronik hierfür ist wie folgt. Richard schenkte Glauben „least of all to the Lord Stanley, because he was ioyned in matrimony with the lady Margarete mother to the erle of Richmond, as afterward appauntly ye maie perceaue. For when the sayde lorde Stanley woulde haue departed into his countrey to visite his familie, and to recreate and refreshe his spirites (as he openly sayde) but the truth was to thentent to be in a perfight readines to receaue the erle of Richmond at his first arriuall in England: the kyng in no wise woulde

suffre hym to departe before that he had left as an hostage in the courte George Stanley lorde straung his first begotten sonne and heire (Hall p. 408)“. Die gemeinsame Quelle giebt keinenfalls eine Erklärung für alle Ähnlichkeiten in Sprache, Auffassung und Gang der Scene. Cf. auch Skottowe und Field.

19. Auf Seite 108 der TT. erhält Richard einen Brief durch die Hand eines Boten, und während er denselben liest, bedrängen seine Begleiter den Boten mit Fragen. Richard ist erzürnt hierüber und schickt sie alle fort, ganz vergessend, dass er nicht darauf gehört hat, was der Bote mündlich zu bestellen hatte.

„King. Away, I say, begone, it is time to looke aboute: away, I say, what here yet villaines?

Mess. My Lord, I haue some what to say besides?

King. Then speake it, what hast thou to say?“

Hier ist derselbe Mangel an Selbstbeherrschung offenbart, der in Shakespeares Scene 4: 4 hervortritt, wo Richard auf den Empfang schlechter Nachrichten hin Catesby nach Norfolk entsendet, ihm die mitzunehmende Botschaft zu geben vergisst und erzürnt ist, als er ihn noch warten sieht.

„Dull, unmindful villain,

Why stay'st thou here, and go'st not to the duke?“

20. Richmond erscheint zum erstenmal (p. 109) begleitet von „Earle Oxford, P. Landoy's & Captain Blunt“. Die Gegenwart Landoy's ist schwer zu rechtfertigen und ist in der That absurd. Aber obgleich es vielleicht natürlich ist, wenn Oxford und Blunt Richmonds Begleiter sind, so ist es doch bemerkenswert, dass Shakespeare eine gleiche Scene hat (5: 2) mit Richmond, Oxford, Blunt und Herbert, der für den Landoy's der TT. steht. In beiden Fällen eröffnet Richmond die Scene mit einer ermutigenden Anrede an seine Begleiter, die in dem älteren Stücke anfängt mit „Welcome deare friends and louing countrymen“, und bei Shakespeare mit „Fellows in arms and my most loving friends“. Er treibt sie an gegen Richard, der „but vsurps in my authoritie“ (TT.), „the

wretched, bloody and vsurping boar“ (Sh.), und schliesst mit den anfeuernden Worten:

TT.

„Then courage countrymen, and neuer be dismay'd
Our quarels good, and God will helpe the right,
For we may know by dangers we haue past
That God no doubt will giue vs victorie.“

Shakespeare

„In God's name, cheerly on, courageous friends,
To reap the harvest of perpetual peace
By this one bloody trial of sharp war.“

Dann folgen in beiden Fällen Reden von Richmonds Gefährten, welche, es muss zugegeben werden, gar keine Ähnlichkeit miteinander haben, ausser in dem allgemeinen Eindruck der Hoffnung und der Absicht, den Kampf mit Festigkeit zu bestehn. In beiden Fällen hält Richmond seine Ansprache nicht bei der Landung, wie Legge es hat, sondern nachdem er schon ein Stück Weges in England hinein zurückgelegt hat.

21. Seite 111 der TT. tritt ein Bote von der „Mother Queene“ auf mit einem Brief von Richmonds Mutter, Margaret. Richmonds erste Worte sind: „Welcome my friend, how fares our mother and the rest?“ Ist es ein blosser Zufall, der Richmonds Begrüssung seines Schwiegervaters, Stanley, in Shakespeares Drama wie folgt lauten liess:

„All comfort that the dark night can afford
Be to thy person, noble father-in-law!
Tell me how fares our loving mother?“

In der Chronik finden wir nichts, was auf diese Fürsorge von Seiten Richmonds für seine Mutter schliessen lässt. Es ist vielleicht auch bemerkenswert, dass wir in beiden Stücken eine Namenliste haben von denjenigen, welche zu Richmonds Hülfe herbeikommen.

22. Seite 115 der TT. trifft Richmond mit Stanley zusammen. Zwischen dieser Scene und der bei Shakespeare finden sich mehrere auffallende Ähnlichkeiten. Bei beiden fertigt Stanley Richmonds Frage — in der TT.

nach der Gesundheit seines Vaters, bei Shakespeare nach der seiner Mutter — schnell mit den Worten ab, dass er sich kurz fassen müsse. Bei beiden wird George Stanley erwähnt — in dem Bericht der Chronik über dies Zusammentreffen geschieht dies nicht — und die Erklärung Stanleys, dass es ihm unmöglich sei, Richmond offen beizustehen, dass er ihm aber helfen wolle, so gut er nur könne in einer Weise, die George Stanleys Leben nicht gefährde; diese Diplomatie ist in dem Bericht der Chronik ebenfalls nicht erwähnt. In beiden Szenen rät Stanley Richmond ab, die Schlacht auf den nächsten Tag vorzubereiten — in der Chronik nicht. Bei beiden findet das Zusammentreffen des Nachts statt — entgegen der Chronik. Richmonds Sorge in der T.T. darüber, dass Stanley ihm nicht offen Hülfe leisten will, scheint wieder-
gespiegelt in seinen Worten bei Shakespeare: „I'll strive with troubled thoughts, to take a nap.“ Wie verschieden der Inhalt der Scene nach dem Bericht der Chronik ausfällt, ist p. 29 gezeigt.

23. (p. 116) Bei ihrer Zusammenkunft fragt Richmond Stanley:

„What number do you think the kings power to be?

Stan. Mary some twentie strousand . . .

Rich. And we hardly fwe thousand, being beset with many enemies, hoping vpon a few friends, yet dispair not Richmond.“

Bei Shakespeare (5 : 3 : 9) stellt Richard dieselbe Frage an Norfolk:

„Who hath descried the number of the traitors?

Nor. Six or seven thousand is their utmost power.

Rich. Why, our battalia trebles that account;

Besides, the king's name is a tower of strength,

Which they upon the adverse party want.“

Auch die Chroniken geben die Zahl der Truppen auf beiden Seiten an bei Gelegenheit der genaueren Beschreibung der Schlachtordnung, aber ohne zu erwähnen, welche Wirkung die Zahl auf den Mut der Anführer ausübt. Die Stellen können sehr wohl vollständig unabhängig von einander sein; ohne Bedeutung ist es jedoch

nicht, dass beide Verfasser dem trocknen Bericht ihrer Quelle dramatischen Wert beigemessen haben und ihn dazu benutzen, den Charakter der Anführer dadurch zu offenbaren. Da Shakespeare Richard den Passus in den Mund legt, wird der künstlerische Wert noch erhöht durch die „dramatische Ironie“; denn es ist so dargestellt, dass Richard seinen Namen für ein Beschwörungsmittel hält.

24. Dass das Selbstgespräch Richards, (p. 117) in welchem er vor Qual aufschreit, weil die Geister aller derer, die er gemordet hat, Rache heischend herannahen, ein entschiedener Fortschritt ist im Vergleich zu der Chronik, wo Richard von schrecklichen Teufeln träumt, die ihn zerren und schleppen, ist im vollständigen Werke gezeigt.

Dass die Scene bei Shakespeare, wo die Geister Richard im Traume erscheinen, eine blosse Ausdehnung der Scene der T.T. ist, scheint die allerwahrscheinlichste Erklärung. Skottowe, Field, Lloyd und Verplanck haben diese Behauptung aufgestellt, und diejenigen, welche die Ansicht bekämpfen, dass Shakespeare aus der T.T. Anregungen entnommen hat, haben sich nie bemüht, ihre Argumente zu widerlegen. Weder das frühere noch das spätere Stück entnahm die Idee unmittelbar aus den Chroniken, deren Ansicht es ist, nach Polydore Vergil und den Zusätzen der Hardyng con., dass die Teufel eine lebendige Vorstellung Richards von seinen künftigen Strafen waren, hervorgerufen durch „his conscience pricked with the sharp sting of his mischeuous offences“. Die Geister der Gemordeten, die nach Rache schrein, sind eine hiervon vollständig verschiedene Auffassung, und es ist nicht die Auffassung irgend eines der Werke, die es mit Richard zu thun haben bis herab auf diese zwei Stücke. Es ist nicht wahrscheinlich, dass die zwei unabhängig voneinander auf die Idee kamen. Die T.T. war schon längere Zeit auf der Bühne und zog ganz gewiss die Aufmerksamkeit beträchtlich auf sich, ehe Shakespeares Stück geschrieben wurde. Die Idee war offenbar aus

der Rachetragödie geschöpft. Nun ist die T.T., wie schon gezeigt worden, zum Teil eine Rachetragödie und zeigt wiederholt ihren Zusammenhang mit den Schauspielen dieser Art. Der Geist des Clarence mit seinem Vindicta-schrei schlägt den Ton der Rache gleich am Anfang an, und die Worte Richards in dieser Scene, „The Sunne by day shines hotely for reuenge“ etc. bekunden ebenfalls einen Zusammenhang mit anderen Rachetragödien. Kurz, die Ersetzung der Teufel der Chronik durch die Geister der Ermordeten ist vollständig im Einklang mit der T.T. als Rachetragödie; Shakespeares Stück dagegen hat, obgleich es in hohem Masse Tragödie der Rache ist, wenig mit den Rachetragödien der Zeit gemein. Es ist eine Tragödie der Nemesis, wie die der Atriden. Sein Kernpunkt ist die Nemesis, die in Richards eigener Natur liegt, die Nemesis des Gewissens, das er zu unterdrücken versuchte. Ganz in Übereinstimmung mit diesem Gedanken ist der Ton der Worte, welche die Geister an Richard richten, und der Worte, die Richard zu sich selbst spricht, als er erwacht. Hier ist kein Schrei nach Rache, und das Wort selbst kommt in den Reden der Geister nicht vor. Sie erscheinen bei Shakespeare nicht wie in der Rachetragödie, um sich selbst Genüge zu thun; sie kommen, um Richard mit dem Faktum seiner Schuld zu bedrängen. Bisher hat er sich geweigert, seiner Schuld ins Gesicht zu sehn; jetzt muss er es. Und so werden sie in der That zu Stacheln des Gewissens und umdrängen den Richtplatz seiner Seele, „crying all, Guilty! guilty!“

Die Thatsache, dass sie dazu bestimmt sind, zu Richmond sowohl wie zu Richard zu sprechen, ist eine weitere Hindeutung darauf, dass wir es hier mit einer Entwicklung des einfacheren Gedankens zu thun haben, wie er den Rachetragödien eigen war. — Der Vergleich der beiden Stücke macht es augenscheinlich, dass das Erscheinen der Geister eine natürliche Erfindung des Verfassers der T.T. war, die der Auffassung seines Stückes entsprang. Ebenso klar scheint es, dass das Er-

scheinen der Geister in Shakespeares Stück nicht unmittelbar aus der Rache- und Rachetragödie entnommen war. Er fand sie natürlich an Stelle der Teufel in Richards Traum, fand sie vereinbar mit den Qualen eines verwundeten Gewissens, worauf sein Gedanke den ganzen Nachdruck legte, wenn er Richards Ängste schilderte, und benutzte sie, weil er ihre Passlichkeit für seinen Zweck erkannte. Sowohl in der Wortfassung wie in der Auffassung der beiden Stellen fehlt es nicht an Anzeichen für einen Zusammenhang. Cf. aus der T.T.

„Meethinkes their ghoasts comes gaping for reuenge,
Whom I haue slaine in reaching for a Crowne.

* * * * *

And every one cries let the tyrant die“.

mit Shakespeares:

„Methought the souls of all that I had murder'd
Came to my tent; and every one did threat
To-morrow's vengeance on the head of Richard.“

und mit den Schlussworten von jedem der Geister: „Despair and die“.

Cf. auch (mit Lloyd) aus der T.T.

„The hell of life that hangs vpon the Crowne,
The daily cares, the nightly dreames,

* * * * *

And horror of my bloodie practise past,
Strikes such a terror to my wounded conscience,

mit den Worten Richards an Ratcliffe in Shakespeares Stück 5 : 3 : 216:

„Shadows to night
Have struck more terror to the soul of Richard
Than can the substance of ten thousand soldiers.“

In bezug auf die Geister ist es nicht unmöglich, dass Shakespeares 3 : 1 : 143—5

„York. I shall not sleep in quiet at the Tower.

Gloster. Why what should you fear?

York. Marry, my uncle Clarence' angry ghost.“

eine Erinnerung an das Erscheinen von Clarences Geist in der T.T. ist.

Die Ähnlichkeit der beiden Stellen ist hiermit noch nicht erschöpft. In dem Passus der TT. liegt in den Worten Richards etwas von demselben Delirium wie bei Shakespeare; wir haben dieselbe Stimmung, dasselbe Aufraffen aus der Verzweiflung, welches Shakespeares Richard charakterisiert.

„Then such a life I count far worse to be,
Then thousand deaths vnto a damned death:
How wast death I said? Who dare attempt my death?
Nay who dare so much as once to thinke my death?
Though enemies there be that would my body kill,
Yet shall they leaue a neuer dying minde.“

In beiden Stücken folgt auf diesen Passus Richards Furcht, dass seine Freunde sich untreu erweisen werden.

25. In der Scene, (p. 120) wo Richard über den Tod von Lord Strange beschliesst, haben wir:

„King. His trecherous father hath neglect his word and done imparshall wast by dint of sword, therefore sirrah go fetch him. Zownes draw you cuts who shall go, I bid you go Catesby.

Field vergleicht hiermit die Stelle aus Shakespeares Akt 4, Scene 4, wo der entnervte Richard Catesby zu gehen befiehlt, ehe er die Botschaft erhalten hat (cf. p. 67). Es ist keine Ähnlichkeit in der Situation vorhanden, und ich kann mir nicht denken, dass Shakespeare eine Anregung zu dieser Scene in dem Passus der TT. fand.

26. Auf p. 121 der TT. haben wir:

„The battell enters, RICHARD wounded, with his PAGE.
King. A horse, a horse, a fresh horse.

Page. A flie my Lord and saue your life.

King. Flie, villaine, looke I as tho I would flie, no first shall this dull and sencelesse ball of earth receiue my body cold and void of sence.“

Cf. hiermit Shakespeares Stück, 5:4.

„King Richard. A horse! my kingdom for a horse!

Catesby. Withdraw, my lord; I'll help you to a horse.

King Richard. Slave, I have set my life upon a cast,
And I will stand the hazard of the die.“

Dies ist die berühmte Stelle, die von allen, welche die Theorie verfechten, dass Shakespeare aus der TT.

entlehnt hat, angeführt wird. Die Chroniken haben nur: „They began to suspect fraude and to smell treason, and not only exhorted but determinately aduysed him to saue hym selfe by flyght: and when the losse of the battayle was imminent and apparante, they brought to hym a swyfte and light horse to conuey hym away. He — — — answered (as men saye) that on that daye he would make an end of all battailes or els ther finish his lyfe“ (Hall, p. 420).

Oechelhäuser (Shakespeareana, p. 134) glaubte für Shakespeares Zeile ein ebenso wahrscheinliches Vorbild wie die TT. in der Zeile der Battle of Alcazar:

„A horse, a horse, villain, a horse!“

zu finden, und behauptete, dass auf diese Weise jeder angeführte Beweis, dass Shakespeare das ältere Stück benutzte, hinfällig würde. Aber Oechelhäusers abfälliges Urteil ist nicht überzeugend, wie eine kleine Prüfung beweisen wird. Die Scene in der Battle of Alcazar, aus welcher die betreffende Zeile entnommen ist, verläuft folgendermassen (5, 1, 71 et seq.):

„Enter the Moor and his Boy, flying.

The Moor. Villain, a horse!

Boy. O, my lord, if you return, you die!

The Moor. Villain, I say, give me a horse to fly,
To swim the river, villain, and to fly.

* * * * *

Boy. O, my lord,
These ruthless Moors pursue you at the heels,
And come amain to put you to the sword!

The Moor. A horse, a horse, villain, a horse!
That I may take the river straight and fly.

Boy. Here is a horse, my lord,
As swiftly pac'd as Pegasus:
Mount thee thereon and save thyself by flight.“

In diesem Passus bezieht sich der Ruf des Mohren nach einem Pferd auf ein Pferd, mit dem er entfliehen kann. In der TT. aber und bei Shakespeare ergeht der Ruf nach einem frischen Pferd zu dem Zwecke, sich von neuem seinen Feinden entgegenzuwerfen. Sicher ist es

durchaus nicht, ob die Battle of Alcazar nicht auf die TT. folgte, da das früheste Datum ihrer Aufführung 1591 ist. Ging sie voran, so ist es sehr möglich, dass der Passus in der TT. eine Nachahmung der Battle of Alcazar ist, mit der er, wie anderwärts schon gezeigt ist, vieles gemein hat. Der Page entspricht hier genau dem Knaben in der Battle of Alcazar. Diejenigen, welche es vorziehen, mit Oechelhäuser zu glauben, dass Shakespeare ebenfalls aus der Battle of Alcazar entlehnte, sind gezwungen, der Thatsache ins Gesicht zu sehen, dass Shakespeares Stück keine andere Spur eines Zusammenhangs mit diesem Stücke aufweist. Sie müssen an die Wahrscheinlichkeit glauben, dass er — gänzlich unabhängig von einem Stück, das schon einige Zeit vor dem seinigen erschienen war, und das, wie die Contention und die True Tragedy of R. Duke of York, die er zweifellos in seinem Richard III. fortsetzte, selbstverständlich seine Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben würde — nicht nur ebenso wohl an eine Zeile aus der Battle of Alcazar dachte, sondern den Passus seiner Chronikquelle in eine Auffassung verwandelte, welche nicht die der Battle of Alcazar war, sondern genau dieselbe wie die der TT., und Zeilen schrieb, die mit dieser genau übereinstimmen. Die Wahrscheinlichkeit liegt ganz auf der anderen Seite, auch wenn wir nur diese beiden Stellen betrachteten, aber sie stehen nicht allein.

27. Unmittelbar nach den oben aus der TT. angeführten Worten fährt Richard fort:

„You watry heauens rowle on my gloomy day, and darksome cloudes close vp my cheerfull sownde, downe is thy sunne Richard, neuer to shine again, the birdes whose feathers should adorne my head, houers aloft & dares not come in sight, yet faint not man, for this day if Fortune will, shall make thee King possest with quiet Crown.“

Richard sieht auf zu den dunklen, düstern Wolken, dem regnerischen Himmel über ihm, an dem keine Sonne zu erblicken ist, und zieht daraus eine Unheil verkündende

Prophezeiung für sein eigenes Schicksal. Untergegangen ist auch seine Sonne, um nie wieder aufzugehn. Jedoch noch einmal macht er seinen Willen stark, schöpft neuen Mut und kämpft weiter.

Cf. hiermit Shakespeares Akt 5, Sc. 3, wo Richard fragt: „Who saw the sun to-day?“ und als er bemerkt, dass „he disdains to shine“, daraus die düstere Prophezeiung entnimmt,

„A black day will it be to somebody.

Ratcliff, * * * * *

* * * * * The sun will not be seen to-day;

The sky doth frown and lower upon our army.

I would these dewy tears were from the ground.“

Dann kommt die Reaktion.

„Not shine to-day! Why, what is that to me

More than to Richmond! For the selfsame heaven

That frowns on me looks sadly upon him.“

Dass Shakespeare seine Stelle der TT. entlehnte, ist wohl kaum zu bezweifeln, wenn man ins Auge fasst, dass der Bericht der Chronik eine vollständig andere Beschreibung von dem Tage giebt; danach schien die Sonne an jenem Tage! „Betwene both armies ther was a great marryse which therle of Richemond left on his right hand, for this entent that it should be on that syde a defence for his part, and in so doyng he had the sonne at his backe and in the faces of his enemies“ (Hall, p. 418).

28. Die Ueberschrift der letzten Scene bei Shakespeare lautet sowohl in den Quartausgaben wie in der Folioausgabe: „Alarum. Enter Richard and Richmond; they fight. Richard is slain. Retreat and flourish. Re-enter Richmond, Derby bearing the crown, with divers other Lords.“

In modernen Ausgaben ist dies gewöhnlich umgeändert in: „Enter Richard and Richmond, fighting; and exeunt fighting;“ sonst könnte Stanley, wie man sagt, nachher nicht mit dem letzteren hereinkommen, mit der Krone in der Hand, und sagen, „Lo here, this long usurped royalty have I pluck'd off.“

In der TT. lautet die Bühnenanweisung nach Richards Ruf nach dem Pferd etc.: „Enters Richmond to battell againe, and kils Richard.“ Dann „Enters Report and the Page,“ welcher dem andern den Lauf und das Resultat der Schlacht mitteilt. Dann „Enter Earle Richmond, Earle Oxford, L. Standley, and their traine, with the Crowne.“

Die Thatsache, dass in beiden Stücken „with the crown“ zu einem Teil der Bühnenanweisung gemacht ist, deutet auf eine Verbindung zwischen den beiden hin. Wenn dies der Fall ist, so würde die Bühnenanweisung der TT. die ursprüngliche Anweisung des Shakespeare'schen Stückes unterstützen, welche Richmond Richard auf der Bühne töten lässt. Dann könnte die Anweisung: „Re-enter Richmond“ natürlicherweise folgen, nachdem die Scene zwischen Bericht und dem Pagen ausgelassen worden wäre. Wie schon öfter bemerkt worden ist, besonders von Lowell (cf. Rolfes Ausg. von Richard III. p. 33), weist der Schluss des Stückes Zeichen flüchtiger Behandlung auf. So erzählt Stanley Richmond, dass George Stanley lebe und wohlbehalten in der Stadt Leicester sei, obgleich er keine Zeit gehabt hat, irgend eine solche Thatsache in Erfahrung zu bringen. Genau von derselben Art ist der Bericht des Pagen in der TT., unmittelbar nach Richards Tod und vor dem Wiedereintritt Richmonds, dass Catesby „is this day beheaded on a stage at Lester, because he took part with my Lord the King.“

In dem Bericht des Pagen haben wir (p. 122):

„But worthie Richard that did neuer flie, but followed honour to the gates of death, straight spurd his horse to encounter with the Earle.“

Cf. Catesbys Worte in Richard III. 5:4:4,5.

„His horse is slain, and all on foot he fights,
Seeking for Richmond in the throat of death.“

Cf. auch Stanleys Antwort auf Richmonds Worte in der TT. (p. 123).

„Well spoken sonne, and like a man of worth, whose resolution in this battell past, hath made the famous mongst thy enemies.“

mit Shakespeares Scene, wo Richmond ebenfalls zuerst spricht und Stanley antwortet:

„Courageous Richmond, well hast thou acquit thee.“

29. Cf. in dem Epilog der T.T.:

„Then happie England mongst thy neighbor Iles,

For peace and plentie still attends on thee:

And all the fauorable Planets smiles

To see thee liue in such prosperitie“.

mit dem Epilog in Shakespeares Stück:

„And let their heirs — God, if thy will be so —

Enrich the time to come with smooth-fac'd peace,

With smiling plenty, and fair prosperous days.“

30. Ich füge noch ein paar Ähnlichkeiten rein wörtlicher Natur hinzu.

a) P. 77 „But in good time they come“ (als Richard und andere eintreten).

p. 107. „But see in good time here he is“ (als Lovell eintritt).

Diese Einführung ist eine bemerkenswerte Eigentümlichkeit des Shakespeareschen Stückes. So haben wir in 2 : 1 : 46

„And in good time, here comes the noble duke“

3 : 1 : 24

„And in good time, here comes the sweating lord“

3 : 1 : 95

„Now, in good time, here comes the duke of York“

3 : 421

„In happy time, here comes the duke himself“

4 : 1 : 12

„And in good time here the lieutenant comes.“

Diese in Richard III. so bevorzugte Wendung ist nicht die gewöhnliche. „Good time“, in diesem Sinne gebraucht, kommt nur zweimal sonst im ganzen Shakespeare vor, und „happy time“ zweimal, aber niemals in dieser Weise: „And in good (happy) time here comes“ etc. Die Wendung kommt nicht vor in den bekannten Stücken von Peele, Green oder Marlowe, (im Jew of Malta antwortet Abigail auf die Forderung, die Thür zu öffnen,

„In good time, father“), nicht in 1, 2, 3 Henry VI. (1 : 3 You're come to Sandal in a happy hour“), und nicht in dem alten Schauspiel von Henry V. Sie kommt einmal im alten King John vor: „And in good time, welcome my lord Chastillon“ und einmal in Arden of Feversham (I, 1, 291): „In good time see where my husband comes“, und einmal im Mucedorus.

b) Eine beliebte Wendung der TT. ist „no doubt“ bei solchen Ausdrücken wie (p. 70) „Which no doubt sheweth a king-like resolution“, „A toward young Prince and no doubt forward to all vertue“ etc.

Cf. Richard III. 1 : 2 : 45, „Young, valiant, wise and no doubt, right royal.“ Diese Anwendung von „no doubt“ und „undoubtedly“ kommt zehnmal in der TT. und fünfzehnmal in Richard III. vor. An anderen Stellen kommt es bei Shakespeare vor: in einem Stück (Henry V.) dreimal; in zweien (Tempest und Henry VIII.) zweimal und in sechs Stücken (3 Henry VI. mitgerechnet) je einmal. In 1 und 2 Henry VI. kommt es gar nicht vor.

c) Cf. p. 119 der TT.:

„King. Keep silence villaine, least I by post do send thy soule to hell“

mit Richard III. I : 1 : 146,

„Till George be pack'd with post-horse up to heaven.“

d) Cf. p. 87:

„I am acquainted with one Iames Terrell with him my Lord will I so worke, that soone at night you shall speake with him,“

mit Richard III. 4 : 3 : 31, 32:

„Come to me, Tyrrell, soon at after supper,

When thou shalt tell the process of their death.“

Indem ich diesen Abschnitt schliesse, möchte ich besonders betonen, dass ich keinesfalls behaupten will, dass Shakespeare in allen hier zusammengestellten Fällen aus der TT. entlehnt hat. Ich habe mich bemüht, jedes Beispiel anzuführen, bei dem eine sorgfältige Untersuchung eine Ähnlichkeit ergab, für welche die gemeinsame Chronikquelle der beiden Stücke keine Erklärung bot. Selbst da, wo die Ähnlichkeiten zufällige sein mögen,

nimmt die Wahrscheinlichkeit der Zufälligkeit mit der grösseren Zahl der Beispiele ab, und darum war es geboten, keines auszulassen, damit die ganze Ausdehnung der Ähnlichkeit erkannt werden könne. Ich glaube jedoch, dass ein vorsichtiges Urteil, welches die von mir vorgebrachten Beispiele noch einmal prüft, darin mit dem meinigen übereinstimmen wird: unter dieser Anzahl sind einige Ähnlichkeiten zu wichtig, um mit Collier, „trivial“ und zu deutlich, um „accidental“ genannt zu werden, und man wird zu dem Schlusse kommen, dass Shakespeare sicherlich die True Tragedy benutzt hat.

Die Entstehungszeit der True Tragedy.

Nachdem wir die Beziehungen des Stückes zu solchen andern Werken, die Ähnlichkeiten mit ihm aufweisen, untersucht haben, sind wir in der Lage, die Frage des Zeitpunktes seiner Entstehung ins Auge zu fassen. Auch hier, wie bei der Frage der Verwandtschaft des Stückes mit dem Shakespeares, ist Colliers Ansicht allgemein von denen anerkannt worden, die sich nicht die Mühe gegeben haben, die Frage selbst zu untersuchen. Colliers Ansicht (Shakespeare Ausgabe 5, 342) war, dass: „as in this sort of Epilogue no allusion is made to the Spanish Armada, though other public events of less prominence are touched upon, we may perhaps infer that the drama was written before the year 1588.“ An einer andern Stelle sagt er: „It is perhaps the most ancient printed specimen of composition for a public theatre of which the subject was derived from English history.“ Der Versuch, ein genaueres Datum festzustellen, ist in den letzten Jahren von Mr. Fleay wieder aufgenommen worden, und seine Ansicht ist, nach manchem merkwürdigen Schwanken und Widersprechen, zu Gunsten eines beträchtlich späteren Datums ausgefallen, als dasjenige, welches Collier als späteste Möglichkeit ansetzte.

Auf p. 64 seiner Chronicle Hist. of the Stage sagt Mr. Fleay: „Richard III, as played by the Queen's

men c. 1587, was the first play of that kind," viz. „the first chronicle history in its full sense.“

Auf p. 67 desselben Buches sagt er über The Famous Victories of Henry V.: „This play * * * cannot be later than 1588, and was probably anterior to all other ‚histories‘, being far inferior to the early plays on John, Richard III etc.“ „I believe it to have been acted c. 1585—6“.

In seinem späteren Buch, A Biograph. Chr. of the Eng. Drama 2, 28, sagt Mr. Fleay: „This Richard 3 was almost certainly acted early in 1586 or late in 1585, before the theatres were closed for the plague. The ballad founded on it was entered S. R. Aug. 15“. Dies war A tragical Report of King Richard the Third, a ballad. Entered S. R. Aug. 15. 1586. Aber auf p. 315 desselben Bandes finden wir, augenscheinlich als Folge einer späteren und genaueren Untersuchung, die folgende bemerkenswerte Veränderung: „It was played at Court (see prayer at the end), and therefore cannot date later than 1591; but as it was evidently meant as a continuation of the series 1 Henry 6 and The Contention of York and Lancaster it cannot be much earlier.“

Mit dieser letzteren Meinung stimmen die Resultate der vorliegenden Studie im allgemeinen überein. Die äusserste Grenze nach unten in bezug auf das Datum ist durch die Eintragung in das Stationers' Register 19. Juni 1594 gegeben. Das Stück wurde veröffentlicht: „As it was playd by the Queenes Maiesties Players“, und eine Kenntnis der Geschichte dieser Truppe, wie sie von Mr. Fleay nachgewiesen ist, setzt uns in den Stand, das Datum noch ein gutes Stück weiter zurück zu verlegen.

Von 1583 bis zum 26. Dez. 1591 spielten die Schauspieler der Königin in „The Theater“. Dass sie dann eine wenigstens zeitweise Spielunterbrechung auszuhalten hatten, scheint durch das Faktum bewiesen, dass sie keine Stücke bei Hofe während der Feiertage aufführten. Im Jahre vorher hatten sie „enterludes“ aufgeführt am Neujahrstage, Sonntag nach Neujahr, (3. Jan.) Heil. drei Könige

(6. Jan.) und Fastnachts-Sonntag (14. Febr.). Nach dieser Zeit erschienen sie nicht bei Hofe. Im Jahre 1593 spielte eine Truppe unter demselben Namen, „probably the mere débris of the old one“, bis zum 3. Mai. Vom 1. bis zum 8. April 1594 spielten die Schauspieler der Königin, wie wir aus Henslows Diary erfahren, mit Sussex' Schauspielern zusammen in „The Rose“. Hiernach verschwinden sie ganz von der Bühne. Weitere Kenntnis von ihrer Geschichte erhalten wir aus der Geschichte der Pest, welche das Schliessen der Theater veranlasste von Juli bis Dezember 1592 und von Mai bis Weihnachten 1593 (cf. Fleay, Chron. Hist. of Stage; Cunningham, Revels at Court, intr. p. XXXII).

So haben wir von Januar bis Juli 1592 und von Dezember 1592 bis Mai 1593 die Zeit, in welcher das Stück möglicherweise aufgeführt worden sein kann. Es wurde nicht aufgeführt, während die Schauspieler der Königin mit denen von Sussex zusammen spielten, vom 1. bis 8. April 1593, und es ist höchst unwahrscheinlich, dass es für den Rest der Truppe der Königin, welcher nach 1591 spielte, neu geschrieben wurde. Es sind Spuren vorhanden, dass die Schauspiele der alten Truppe der Königin auf die Schauspieler von Strange und Sussex übergingen, und zu Anfang des Jahres 1594 kamen ausser der T T., einschliesslich der Contention und des alten Henry V., verschiedene Stücke der alten Truppe der Königin in die Hände des Buchdruckers Creede. Die Stücke, welche 1594 von den Schauspielern der Königin zusammen mit den Schauspielern von Sussex aufgeführt wurden, waren alte Stücke. Alles deutet darauf hin, dass von 1592 ab die Überbleibsel der alten Truppe sich eines früher erworbenen Vorrates von Stücken bedienten.

Dezember 1591 ist daher der späteste Zeitpunkt, der mit Wahrscheinlichkeit als untere Grenze für das Stück angenommen werden kann. Es ist dasselbe, welches Mr. Fleay festgesetzt hat auf Grund des Gebetes für die Königin am Ende; aber es würde Mr. Fleay bedeutende Schwierigkeiten bereiten, aus dem Vorhandensein eines

solchen Gebetes zu beweisen, dass das Stück bei Hofe aufgeführt wurde.

Wenden wir uns jetzt zur Frage der oberen Zeitgrenze. Auch hier ist Colliers Bemerkung, dass die Armada in dem Epilog nicht erwähnt ist, von absolut keinem Gewicht. Da die Zeile: „And she hath put proud Antichrist to flight“ ebensowohl eine Anspielung auf die Vernichtung der Armada, als auch auf die Unterdrückung des unter Mary herrschenden Katholizismus sein kann, so kann sie sicherlich nicht als ausreichender Grund bei einer Beweisführung verwendet werden. Weit zufriedenstellender ist eine Prüfung des Einflusses anderer Stücke auf die TT. In bezug hierauf habe ich, wie ich glaube, in der vorliegenden Studie genugsam gezeigt, dass Marlowes Tamburlaine und Faustus und höchstwahrscheinlich Edward II. nachgeahmt wurden. Wenige Beweisgründe nur liefern die andern alten Stücke, mit denen die TT. einen Zusammenhang aufweist; denn in den meisten Fällen sind ihre Daten nicht festgestellt. Aber viele von ihnen zeigen sogar noch deutlicher den Einfluss des Tamburlaine und des Faustus und ihre Ähnlichkeit mit der TT. ist ein Beweis mehr, dass die letztere unter demselben Einfluss steht. Faustus ist sicher im Jahre 1588 entstanden, und einige Zeit musste vergangen sein, ehe Nachahmungen entstehen konnten.

Die sogenannte „archaic“ Form der TT. kann demgegenüber nicht ins Gewicht fallen. Wir haben Balladen-Metrum im alten King John, der nach Tamburlaine erschien, und der alte King John sowohl wie Henry V. zeigen eigentümliche Verschrobenheiten im Ausdruck. Roh, wie die Form sicherlich oft ist, angesichts des deutlichen Einflusses von Marlowe darf sie nur als ein veralteter Rest, die Arbeit eines geringeren Künstlers angesehen werden, und nicht als ein Beweis sehr früher Entstehung.

Weiter ist, wie ich glaube, ausreichend gezeigt worden, dass die TT. auf die Vorgängerschaft von 3 Henry VI., oder The True Tragedy of Richard Duke of York

hindeutet, wenn diese als Original von 3 Henry VI. angesehen wird, — eine Ansicht, mit der ich nicht übereinstimme, und die weniger und weniger Unterstützung findet, auf welche hier näher einzugehen aber nicht angebracht erschien. Dieses, wie allgemein anerkannt ist, kann nicht viel früher als 1590 datiert werden.

Wir dürfen also den Schluss ziehen, dass die T T. sehr wahrscheinlich zwischen 1589 und 1591 geschrieben wurde, und vermutlich in der Zeit zwischen Juli 1590 und Dezember 1591.

Die Autorschaft der True Tragedy.

Diese Frage ist von ganz dunkler Natur. Die Ansichten Boswells (Malone's Shakespeare), Lloyds (Essay on R. III.) und Fleays (Biog. Chron. 2, 315) sind bloss grundlose Mutmassungen, die nicht widerlegt zu werden brauchen. Der einzige Schluss, den man ziehen darf, ist, dass keine Data vorhanden sind, auf Grund deren man zu einer vernünftigen Ansicht kommen kann.

Thesen.

I.

In *Elene* 979 sollten wir, wie Zupitza, „þaet hîe hit for worulde wendan *ne* meahton“ lesen, und nicht, wie Wülker, nach der Handschrift, „þaer . . . meahton.“

II.

Im Prolog der *Canterbury Tales* 120 sollten wir, wie Zupitza, *seinte* und nicht, wie Skeat, *sëynt* lesen.

III.

Die lateinischen Universitätsdramen waren eine Vorschule für die Elisabethischen Volksdramatiker.

V i t a.

Natus sum Georgius Bosworth Churchill, patre Ezra, matre Myra e gente Bosworth, anno salutis humanae MDCCCLXVI., die XXIV. mensis Octobris, in urbe Worcester Massachusettensium, U.S.A. Fidei addictus sum evangelicae. Disciplina scholae perfecta, adii Collegium Amherstiense (Mass.), ubi anno huius saeculi LXXXIX. titulo graduque Baccalaurei in Artibus, anno XCI. Magistri in Artibus, adornatus sum. Deinde, quatuor semestribus in Univ. Litt. Pennsylvan. peractis, Argentoratum me contuli, ut in recentium linguarum studia incumberem. Lectionibus interfui vir. ill. Brandl, Gröber, Martin, Hübschmann, Schneegans, Wetz. Berolinum denique me contuli, ubi per tria semestria magistri mei clarissimi fuerunt Brandl, Tobler, Dilthey, Schultz-Gora. Quibus omnibus optime de me meritis gratias maximas ago, imprimis autem viro illustrissimo Aloysio Brandl.

Argentorati et Berolini seminarii anglici per quatuor semestria sodalibus adscriptus eram.

Churchill, George Bosworth,

Richard III. bis Shakespeare the true tragedy of Richard III

1897

P.o.angl. 369 kn

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11817612-9